

Università degli Studi di Cagliari  
Scuola di dottorato in Ingegneria Civile e Architettura

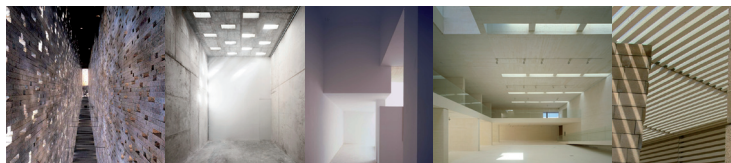
Corso di dottorato in Architettura  
XXV ciclo

Settore scientifico disciplinare\_ICAR/14  
Composizione architettonica e urbana

Direttore scuola di dottorato: Prof. Gaetano Ranieri  
Coordinatore corso: Prof.ssa Emanuela Abis

## **PROGETTI CONTEMPORANEI NEI PAESAGGI CONSOLIDATI DEL MEDITERRANEO**

La modulazione della luce come strumento di analisi compositiva



Dottoranda: Silvia Carrucciu  
Relatore: Prof. Marco Lecis

Esame finale anno accademico 2012-2013



PROGETTI CONTEMPORANEI  
NEI PAESAGGI CONSOLIDATI DEL MEDITERRANEO

La modulazione della luce come strumento di analisi compositiva

Dottoranda	Silvia Carrucciu
Relatore	Prof. Marco Lecis

Università	Università degli Studi di Cagliari
------------	------------------------------------

Dipartimento	Ingegneria Civile - Architettura Dottorato in Architettura
--------------	---



<b>ABSTRACT</b>	I
-----------------	---

### **INTRODUZIONE**

Il campo d'indagine	
Strategie contemporanee per il progetto nei paesaggi consolidati in Italia e Spagna	VIII
L'individuazione di un tema di analisi	
La modulazione della luce	XI
Struttura della ricerca	
La discussione del dibattito dopo la modernità e l'indagine su casi di studio contemporanei	XII
Verifica sui luoghi e incontro con i progettisti	XVII

### Prima parte

#### **Paesaggi mediterranei tra modernità e razionalismo**

#### **A proposito di alcuni concetti che hanno segnato il dibattito del Novecento**

Premessa	1
----------	---

---

<b>_ capitolo 1</b>	<b>MITO MEDITERRANEO E RAZIONALISMO. CARATTERI E MODI DI UNA FASCINAZIONE</b>	<b>13</b>
---------------------	---	-----------

---

La nozione di mediterraneità ed il legame con la tradizione architettonica italiana tra conservazione ed avanguardia	17
La posizione di Carlo Enrico Rava	26
Le forme architettoniche razionali ed il riferimento in chiave progressiva al mito mediterraneo	80
L'architettura rurale: l'altro volto della mediterraneità. La posizione di Pagano	34
La crisi del concetto di mediterraneità	
La critica di Persico e Piacentini	41

<b>DOPO LA MODERNITÀ: IL DIBATTITO ANTICO-NUOVO.</b>	<b>47</b>
<b>_ capitolo 2 TRA CONTRAPPOSIZIONE E DIALOGO CON LA PREESISTENZA</b>	
Il problema pratico: la ricostruzione	
Tra pianificazione ed insufficienza normativa	50
Le posizioni nel dibattito	
Il confronto storici-innovatori tra continuità e contrasto	56
Roberto Pane. La città come organismo dinamico	58
Pane e Zevi. L'inserimento del nuovo nel contesto storico.	
Sostituzione vso intangibilità del tessuto storico	61
Ernesto Nathan Rogers. La stratificazione urbana	
Una rifondazione operativa basata sul contesto	64
Poetiche singolari. La storia come riferimento creativo	71
La figura della città. Gli studi tipo-morfologici tra analisi e progetto	78
Tra progetto architettonico e conservazione	
Gli strumenti di trasformazione della città storica	82
La crisi delle ideologie	101
Normativa e vincoli operativi	105

## Seconda parte

### La modulazione della luce come strumento di indagine sul progetto

Premessa	119
<b>_ capitolo 3 COSTRUZIONE DELLO SPAZIO ATTRAVERSO LA LUCE</b>	<b>131</b>
<b>3.1 Il paesaggio mediterraneo e la forza identitaria dei luoghi</b>	
<b>Il rapporto materia-luce</b>	133
3.1.1 Dualità della luce mediterranea	138
Architettura del riverbero: forme e colori svelati dalla luce	
Architettura dell'ombra: lo spazio scavato nella luce	149
<b>3.2 Dal mito della trasparenza alla riscoperta del disegno delle ombre</b>	<b>157</b>

<b>LA MODULAZIONE DELLA LUCE NELLE ARCHITETTURE MEDITERRANEE CONTEMPORANEE</b>		
<b>_ capitolo 4</b>	<b>PARADIGMI INNOVATIVI E FIGURE DELLA TRADIZIONE STORICA</b>	199
<b>4.1</b>	<b>Luce che smaterializza la massa</b> S_L M	201
<b>4.2</b>	<b>Luce filtrata: il progetto dello spazio</b> S_L F	225
	4.2.1 Scuri e persiane	226
	4.2.2 La rivisitazione della mashrabiya	232
	La parete - diaframma	239
	La schermatura diventa involucro	247
<b>4.3</b>	<b>Luce zenitale: i vuoti di patio e corte</b> S_L Z	252
	4.3.1 L'archetipo del recinto	256
	4.3.2 Il patio e la corte	260
	La memoria del patio	272
	Il patio e la corte come elementi generatori del progetto	282
	Il patio come sottrazione di massa. Progettare il vuoto	286
<b>4.4</b>	<b>Luce come assenza. I luoghi d'ombra</b> S_L O	289
	4.4.1 Loggiato o <i>poché</i>	290
<b>_ capitolo 5</b>	<b>DIALOGHI CON...</b>	298
	<b>Elisa Valero Ramos</b>	301
	<b>Antonio Jiménez Torrecillas</b>	311
	<b>CONCLUSIONI</b>	326
	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	336

Si accompagna il volume contenente le schede di analisi progettuale, cui fanno riferimento i codici di rimando impiegati nel cap. 4.



*Ai miei genitori*

## RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare alcune persone che mi hanno accompagnato durante il percorso di ricerca.

In maniera particolare il mio relatore, prof. Marco Lecis, per aver guidato i miei passi sino alle battute finali con costante presenza e partecipazione, dedicandomi il suo tempo e mettendo a disposizione le sue ampie conoscenze, per consentirmi di sviluppare e mettere a fuoco le problematiche ed approfondirle nei più svariati aspetti, guardando al tema secondo differenti punti di vista. Il prof. Sanna per la sua disponibilità, mai venuta meno, i consigli preziosi che mi ha offerto sin dalle battute iniziali, ogni volta ne abbia avuto bisogno.

Gli architetti Elisa Valero Ramos e Antonio Jiménez Torrecillas, per l'entusiasmo, la grande cortesia e gentilezza con la quale mi hanno accolto, consentendomi di guardare al tema della luce attraverso i loro occhi e rendendomi partecipe della passione e dedizione verso il loro lavoro.

La prof.essa Abis, sempre presente e partecipe del percorso di ciascuno di noi dottorandi all'interno della scuola.

Fausto Cuboni, per l'occhio attento e vigile che mi ha prestato per revisionare la ricerca.

Roberto Spano, per aver messo a mia disposizione le sue svariate conoscenze per la stesura del paragrafo 3.1.

Roberta di Simone, per l'aiuto ed il supporto che mi ha offerto in quanto amica, e collega in alcuni momenti per me particolari.

Maddalena Achenza, per la grande disponibilità e generosità con cui mi ha costantemente informato riguardo convegni relativi al tema ed affini, consentendomi di prenderne parte, al fine di parteciparvi e comparire negli atti e nelle pubblicazioni.





## ABSTRACT

La ricerca apre un nuovo capitolo all'interno degli studi fino ad ora condotti sulle architetture tradizionali dei centri minori della Sardegna, che mi hanno visto parte del gruppo di lavoro che li ha prodotti dal 2007 al 2010 e si sono conclusi con la redazione dei *Manuali del Recupero dei centri storici della Sardegna*.

Partita da una conoscenza dei caratteri socio-antropologici, urbani e tecnologici dei centri e delle architetture della tradizione sarda ed avendo avuto modo, nel corso della suddetta produzione scientifica, di conoscere l'architettura mediterranea sotto gli stessi punti di vista, la presente ricerca approfondisce gli elementi archetipici dell'architettura tradizionale dal punto di vista compositivo. In particolare guarda ai modi attraverso i quali le strategie progettuali contemporanee, svincolate da riferimenti ideologici, riprendono e rielaborano gli elementi della tradizione, confrontandosi con la memoria dei luoghi, al di là di ogni appartenenza stilistica afferente a posizioni minimaliste, regionaliste o post-moderne, riprendendo soluzioni caratteristiche dell'architettura mediterranea, ricontestualizzandole e reinterpretandole in maniera empirica e pratica, provando a verificare quali caratteri e modalità possano essere individuati come tipici e ricorrenti.

Una ricerca di questo tipo, che vuole essere specificatamente compositiva e volta alla verifica di alcuni elementi dell'esperienza attuale di progetto, deve necessariamente costruirsi sulla conoscenza della cultura e del dibattito che ha segnato l'attività dei progettisti nel vicino passato, dalla prima modernità, cercando di riconoscere quali caratteri sono stati condizionanti allora, quali continuano a influenzare il presente e quali invece sono tipici e originali dell'attualità. Per questo lo studio presenta una parte introduttiva che ridiscute alcuni momenti emblematici del dibattito sull'architettura del Novecento che hanno fatto riferimento a realtà e figure del Mediterraneo.

Uno è il mito della mediterraneità celebrato dal primo razionalismo, specialmente in Italia e Spagna, l'altro è il dibattito sui centri storici del secondo Novecento, ancora caratteristico del nostro paese.

Nella prima stagione l'architettura tradizionale mediterranea è trasfigurata in un ideale progressivo che serve a precisare forme e intenzioni della nuova architettura, soprattutto nei suoi caratteri di anonimato e riduzione purista. La prima parte della ricerca introduce il rapporto tra architettura moderna ed ispirazione mediterranea ed approfondisce in maniera critica la labilità del concetto di mediterraneità, fondato da una parte su una mistificazione e dall'altra sulle modalità con cui il razionalismo guarda al paesaggio storico alla ricerca di una rifondazione radicale dello stile dell'architettura. Il mito mediterraneo, soprattutto nell'architettura italiana, è condizionato dall'idea della corrispondenza delle tematiche formali della modernità ed è impiegato per motivi politici al fine di trovare una collocazione dell'architettura moderna italiana all'interno delle posizioni del Regime. L'architettura mediterranea non è, dunque, reinterpretata in modo conservativo, ma rivista all'interno di un nuovo paradigma, un nuovo modo di immaginare l'architettura.

Nella seconda parte, dal mito ancora letterario e idealizzato dell'anteguerra, si passa ad una conoscenza critica più precisa, alla verifica empirica e alla catalogazione filologica, perdendo la tensione progressiva della prima stagione e costruendo un sistema di regole precise di conservazione, rivelatesi, alla fine, troppo deterministiche e inibenti.

La debolezza delle posizioni razionaliste si manifesta, dunque, nell'architettura del Secondo Dopoguerra, che ha guardato al Mediterraneo priva oramai della tensione ideale presente durante il razionalismo: viene meno il parallelismo tra ricerca di avanguardia e suggestione del paesaggio mediterraneo e la questione inizia ad incentrarsi di più sul rapporto con i centri storici, con le preesistenze ambientali e, per un certo ambito del dibattito, con la conservazione dei centri storici, sino a produrre leggi e diventare parte delle teorie del regionalismo critico, manifesto politico, come afferma Frampton, di resistenza nei confronti della globalizzazione.

La valorizzazione delle realtà locali non è più specifica del Mediterraneo, ma si estende: è come se le grandi figure architettoniche del bacino

avessero perso in parte il valore universale, che invece gli si riconosceva durante il razionalismo.

Nel presente, dopo la crisi dei grandi paradigmi interpretativi, il dibattito sul rapporto tra vecchio e nuovo perde forza e diviene eccentrico rispetto alle questioni considerate preminenti. Alcune grandi opere ricevono attenzione mediatica e sono rappresentative di metodologie particolari. Si tratta però di casi eccezionali, legati a personalità carismatiche che evitano di definire una teoria forte.

Questa ricerca sceglie invece un campo di indagine attento ad opere di media dimensione in cui si può riconoscere un approccio empirico e non programmatico, che potrebbe essere riconosciuto come tipico di questa stagione. Un approccio che affronta temi che in passato sono stati fortemente ideologizzati - il rapporto modernità-tradizione, la continuità e la rottura con le figure della storia - fuori da intenzioni programmatiche e normative: in questo modo molti architetti delle giovani generazioni, attivi nei territori del Mediterraneo, hanno costruito una dialogo sensibile e ricco di immaginazione tra gli elementi ereditati dal contesto e le strategie – anche radicali – di progetto contemporaneo, definendo uno scenario fertile e interessante per costruire nuove metodologie e pratiche di intervento.

Affronterò questo studio ricollocandomi, pertanto, all'interno dell'ambito mediterraneo, al fine di comprendere, anche alla luce degli esiti del dibattito, quali siano gli approcci attuali. A questo scopo ho isolato un elemento tra i più caratteristici della tradizione ed ho cercato di capire come i progetti scelti lo riprendano e rielaborino: la modulazione della luce. Il tema della luce è stato trattato individuando le modalità con cui si rapporta con alcuni elementi della tradizione: la smaterializzazione della massa muraria, i sistemi di oscuramento, i vuoti di patio e corte ed i luoghi d'ombra. Ognuno dei casi progettuali scelti dimostra che esiste un modo tradizionale di controllare la luce caratteristico dell'architettura mediterranea del passato che si è espresso secondo le categorie individuate e come i progetti contemporanei

riprendano quelle soluzioni declinandole secondo nuove modi. L'interesse di questa analisi dimostra la vitalità del rapporto tra l'architettura contemporanea e la storia e come alcuni paradigmi della tradizione mediterranea siano sopravvissuti come eredità culturale ed architettonica, nel tentativo di offrire una possibile risposta alla complessità dei problemi posti dall'esistente storico. Al di là di ogni "nuovismo", oltre l'ossessione della memoria, che spesso ha dato luogo ad una mummificazione analitica, che porta con sé la nostalgia verso l'innarrivabile qualità della città antica e la certezza dell'assenza di qualità della città moderno-contemporanea, è possibile un'alternativa fondata sullo studio accurato dei luoghi per risalire alle qualità essenziali che le architetture in essa si realizzano.

## ABSTRACT

This paper opens a new chapter in the series of studies carried out on traditional architectures in minor villages of Sardinia, in which I participated from 2007 to 2010, and resulted in the writing of the "Manuali del Recupero dei centri storici della Sardegna" (*Manuals on the restoration of historical villages in Sardinia*).

The aforementioned research allowed me to master a good knowledge of the socio-anthropological, urban and technological characteristics of mediterranean villages and architectures, and the present research - supported by a good knowledge of the same aspects of Sardinian environment - analyzes archetipal elements of traditional architecture from a compositional point of view.

It also examines the ways in which modern project strategies - free from ideological references and stylistic affinity (be it minimalistic, post modern or regional) - draw up on those elements and review them by taking into account the history of the contemplated areas, and re-interpret the elements of the mediterranean architecture changing their context in an experimental and practical way, with the aim of detecting ways and features that can be defined as typical and recurrent.

A research of this kind, willing to be specifically compositional, must be built on the knowledge of the culture and the debate that characterized the activity of architects from the recent past, trying to detect the characters that were determining in the past, those that still influence the present times, and those typical of the present. This is why this research has an introductory section about some key moments of the architectural debate in the second half of the 19th century related to some personalities and realities of the Mediterranean.

One of them is the myth of modernity, which was celebrated by the early Rationalism especially in Italy and Spain; the other is the debate about historical villages, typical of the early 19th century and which is still alive in our country: during the first season, traditional mediterranean archi-

tecture is transfigured into a progressive model, aiming at pointing out shapes and intentions of the new architecture, above all in its features of puristic anonymity and reduction.

The first part of the research introduces the relationship between modern architecture and mediterranean inspiration, and scrutinizes in a critical way the weakness with which rationalism deals with the historical environment while looking for a radical new concept of the architectural style. Especially in the Italian architecture, the mediterranean myth has been influenced by the idea of correspondence of formal issues of modernity, used with political reasons in order to find its place in modern architecture in line with political views of Fascism. Mediterranean architecture is therefore not re-interpreted in a conservative manner, but as a part of a new paradigm, a new way of viewing architecture.

The second part of the research deals with the shift from a literary and idealized pre-war myth to a critical and more precise knowledge, an empiric verification and a philological cataloguing, losing the progressive tension of its first period and establishing a set of precise rules for conservation, which eventually turned out to be too deterministic and constraining.

The weakness of rationalist positions will then be revealed in the architecture of the second half of the 19th century, when the Mediterranean was looked at without the ideal tension which was proper of the rationalist period: the parallelism between the strive for avantgarde and the suggestion of the mediterranean environment is no longer present and the main focus is the relationship with the environment, historical villages and, to some extent, their enhancement; it all brought to a set of laws which then became a part of "critical regionalism", political manifesto of the resistance against globalisation, as Frampton said.

Enhancement of local villages is no longer typical of the Mediterranean, it becomes wider: it is as if the great architectural figures of the Mediterranean had lost the universal value they had during rationalism.

In present times, after the crisis of those great interpretational paradigms, the debate on the relation between old and new loses of importance and becomes eccentric, compared to some other issues considered more important. Some great works receive a great deal of media attention and are symbols of certain methods, but those are exceptions linked to charismatic personalities, who avoid to define a clear and strong theory. The present research focuses instead on a research field taking into account only middle size works where an empirical - not programmatical - approach can be detected, which can be defined as typical of this season; this approach deals with issues that had a strong ideological content in the past - such as the modernity/tradition relation and continuity/break with historical figures - free from programmatical and normative intention: in so doing many young architects operating in the mediterranean area set up a sensitive and imaginative dialogue between the elements acquired by the contest and strategies - even radical ones- of contemporary projects, defining an interesting and fertile scenario to create new methods and practices.

Nowadays there is little attention toward the great paradigm, but there is a concrete and open minded approach.

This study will focus on the mediterranean area, and will deal with the current approaches considering the outcomes of the debate and will underline one of the main themes of the tradition: light modulation. I will try to understand how this is re-interpreted and re-elaborated in modern projects and its relationship with other elements, such as wall dematerialization, brown-out systems, the empty spaces of patios and courtyards and shadow areas.

Each example shows that there is a traditional way to control the light that was proper of the past mediterranean architecture and expressed itself according to the different categories.

I will demonstrate that there are modern projects that have taken up

this concepts, changing their contexts and re-interpreting them in a practical and empiric way: this is interesting because it shows how the relationship between history and modern architecture is alive, and how some paradigms of mediterranean tradition still survive as a cultural and architectural heritage, trying to provide an answer to the complex problems presented by existing history.

Beside any kind of "newness", beside the obsession for memory, which often led to an analytical mummification brought by nostalgia towards the unreachable quality of historical villages and the consequent absence of quality in modern-contemporary architecture, another way is possible, based on an accurate knowledge of the places, in order to get to the essential features of architecture.





---

## INTRODUZIONE

## **Il campo d'indagine.**

Strategie contemporanee per il progetto nei paesaggi consolidati in Italia e Spagna

*La mia ricerca si colloca all'interno del dibattito sul rapporto tra storia dei luoghi ed architettura contemporanea ed analizza le modalità con cui, in determinati contesti storici, alcune figure della tradizione vengono oggi reinterpretate: l'intento è mettere in evidenza processi che vanno al di là della citazione letterale e della riproposizione diretta, in favore di rielaborazioni più libere, capaci di far convivere gli elementi del passato con strategie progettuali attuali.*

*Questa indagine apre per me un nuovo capitolo nell'ambito di studi avviati in precedenza, riguardanti le architetture tradizionali dei centri minori della Sardegna. Ho infatti preso parte ad un gruppo di ricerca impegnato nella redazione dei Manuali del Recupero dei centri storici della Sardegna, realizzati tra il 2007 e il 2010, a cura di Gian Giacomo Ortu, Ulrico Sanna, Maddalena Achenza, Antonello Sanna (autore e coordinatore scientifico), Carlo Atzeni (autore e coordinatore tecnico), Fausto Cuboni et alii.*

*Partendo dagli esiti dello studio e analisi dei caratteri socio-antropologici, urbani e tecnologici dei centri e delle architetture della tradizione della Sardegna, nonché dai successivi approfondimenti e ampliamenti verso tutta l'architettura mediterranea sotto tali punti di vista, la presente ricerca cerca di approfondire i modi e le forme di persistenza di alcune figure dell'architettura storica dal punto di vista progettuale, individuando i processi che ne permettono la rielaborazione e l'impiego nel presente. Lo sguardo è rivolto soprattutto al modo in cui strategie progettuali contemporanee, ormai svincolate da riferimenti ideologici forti, riprendono quei motivi, confrontandosi con la memoria dei luoghi, al di là di un'appartenenza stilistica. Figure riconosciute della tradizione mediterranea sono pertanto reinterpretate in maniera empirica e pratica: l'obiettivo consiste nel verificare quali caratteri e*

*modalità possono essere individuati come tipici e ricorrenti.*

*La ricerca è condotta da progettista ed è volta alla verifica di alcuni caratteri di esperienze progettuali attuali: per tale motivo si basa sulla conoscenza della cultura e del dibattito del più recente passato, a partire dalla prima modernità. Ho cercato di riconoscere quali elementi sono stati condizionanti allora, quali continuano a influenzare il presente e quali invece sono tipici ed originali dell'attualità.*

*La parte introduttiva dello studio ridiscute, pertanto, alcuni momenti emblematici del dibattito sull'architettura del Novecento che hanno fatto riferimento, da una parte, a realtà e figure del Mediterraneo e dall'altra al tema dell'inserimento delle architetture contemporanee in contesti fortemente caratterizzati dal punto di vista dell'identità storica.*

*La scelta di progetti realizzati in Spagna e in Italia è legata alle forti connessioni esistenti tra le due realtà territoriali, per clima, morfologia, storia: sono luoghi dove il mito della modernità, celebrato dal primo razionalismo, ha avuto importanti influenze in differenti ambiti culturali, tra i quali l'architettura è certo uno dei più significativi.*

*Nel presente, dopo la crisi dei grandi paradigmi interpretativi, il dibattito sui rapporti tra antico e nuovo perde forza e diviene eccentrico rispetto alle questioni considerate preminenti. Alcune grandi opere ricevono attenzione mediatica e sono rappresentative di metodologie particolari, si tratta però di casi eccezionali, legati a personalità carismatiche che evitano di definire una teoria forte. Questa ricerca sceglie invece un campo di indagine attento ad opere di media dimensione, in cui si può riconoscere un approccio empirico e non programmatico, che potrebbe essere assunto come tipico di questa stagione. Molti architetti delle giovani generazioni, attivi nei territori del Mediterraneo, hanno costruito un dialogo sensibile e ricco di immaginazione tra gli elementi ereditati dal contesto e le strategie – anche radicali – di progetto contemporaneo; hanno affrontato temi che in passato sono stati fortemente ideologizzati – il rapporto moderni-*

*tà-tradizione, la continuità e la rottura con le figure della storia – fuori da intenzioni programmatiche e normative. I loro lavori definiscono perciò uno scenario fertile ed interessante per costruire nuove metodologie e pratiche di intervento.*

## **L'individuazione di un tema di analisi**

La modulazione della luce

*L'indagine sui casi di studio individuati è condotta attraverso la scelta di un tema compositivo specifico al fine di circoscrivere l'analisi, rafforzando le possibilità di verifica e l'efficacia della ricerca. Si tratta di un elemento rappresentativo tra le figure tradizionali e centrale anche in molte opere del presente: la modulazione della luce, intesa come strumento di caratterizzazione dello spazio e cardine della composizione.*

*La luce, infatti, ha da sempre un valore decisivo nella composizione e, al pari degli elementi più propriamente materici e formali di un'architettura, definisce e caratterizza lo spazio, determina lo spirito della costruzione e l'emozione che essa genera. A seconda di come viene modulata, la luce può alterare radicalmente la percezione, può sospendere il peso di una massa e rendere opaca e grave una superficie vetrata. Giedion scrive: «È la luce che dà la sensazione di spazio. Lo spazio è annullato dall'oscurità. Luce e spazio sono inscindibili. Se si elimina la luce il contenuto emotivo dello spazio scompare e diventa impossibile coglierlo. Nell'oscurità non esiste alcuna differenza fra la valutazione emozionale del vuoto e quello di un interno ben articolato».<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> S. GIDEON, *Space, Time and Architecture. The Growth of a new tradition*, Cambridge (Mass.) 1941, trad. it. *Spazio tempo e architettura, lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano 1954.

*Ai fini della mia ricerca è importante evidenziare che le differenti letture che possono interessare il territorio, come tessere di un grande mosaico, vanno a definire un'immagine totale. La luce è un dato caratteristico che chiama in causa elementi appartenenti a fenomeni multiformi ed integrati l'uno con l'altro. Si tratta di un tema emblematico, che ricorre spesso anche nelle testimonianze dei viaggiatori che hanno percorso il Mediterraneo e nei cui resoconti è facilmente individuabile.*

*Ognuno degli esempi trattati dimostra che esiste un modo tradizionale di controllare la luce che ha caratterizzato l'architettura mediterranea del passato e che si è espresso secondo le categorie individuate. È mia intenzione illustrare come esistano progetti contemporanei che riprendono quelle soluzioni ricontestualizzandole e reinterpretandole in maniera empirica e pratica: così facendo, dimostrano tanto la vitalità del rapporto tra storia e architettura contemporanea, quanto come alcuni paradigmi della tradizione mediterranea sopravvivano come eredità culturale e possano offrire una possibile risposta alla complessità dei problemi posti dal presente.*

*Al di là di ogni "nuovismo", oltre l'ossessione della memoria, che ha dato luogo in passato ad un approccio per lo più analitico e storicista, teso all'immutabilità del contesto, è possibile un'alternativa fondata sullo studio accurato e attento dei caratteri dei luoghi, che, fuori da ogni filologia deterministica, offre la verifica punto per punto della continuità e dell'efficacia di certi temi tradizionali.*

## **Struttura della ricerca**

La discussione del dibattito dopo la modernità e la verifica su casi di studio contemporanei

*La ricerca è divisa in due parti: nella prima, intitolata "Paesaggi mediterranei tra modernità e razionalismo", introduco il rapporto tra architet-*

*tura moderna e suggestione mediterranea e, attraverso la discussione di alcune voci del dibattito, pongo in evidenza le ambiguità ed i punti di forza di quella definizione di mediterraneità. Si tratta di un riferimento ideale fondato su una mistificazione strumentale e condizionato dalle modalità con cui il Razionalismo guarda al paesaggio storico: le tradizioni formali riconosciute sono rifiutate, e si cercano gli elementi per una rifondazione architettonica. Nella prima stagione della modernità, l'architettura tradizionale mediterranea è infatti trasfigurata in un ideale progressivo che serve a precisare forme e intenzioni di un nuovo linguaggio, e fa riferimento all'architettura cosiddetta minore per il suo carattere anonimo e per la purezza formale.*

*Il mito mediterraneo, soprattutto nell'architettura italiana del ventennio, è condizionato dall'idea di una corrispondenza con le tematiche formali della modernità ed è impiegato per motivi politici, al fine di trovare una collocazione specifica all'interno del dibattito internazionale ed in linea con le scelte del regime. L'architettura mediterranea non è, dunque, reinterpretata in modo conservativo, ma rivista all'interno di un nuovo paradigma.*

*Nel dopoguerra i termini del dibattito cambieranno e dalle ambiguità e aspirazioni ideali dei razionalisti, si passerà ad un modo nuovo di guardare al patrimonio e al paesaggio storici, impregnato di realismo e guidato dalle necessità materiali della ricostruzione. Le figure tradizionali dell'architettura del Mediterraneo sono ora parte di un dibattito più ampio, quello legato ai centri storici e ai modi scientifici e filologici della loro conservazione e del restauro. Si perde il parallelismo tra estetiche d'avanguardia e miti delle origini, e l'architettura tradizionale viene a costituire quasi un'antagonista delle forme nuove, un riferimento con il quale costruire semmai un confronto dialettico, i cui elementi identitari sono isolati per conservarli e catalogarli, piuttosto che rinnovarli o farne un modello progressivo.*

*Dal mito ancora letterario e idealizzato dell'anteguerra, si passa dunque ad una conoscenza critica più precisa, alla verifica empirica ed alla cata-*

*logazione filologica, perdendo la tensione ideale della prima stagione e costruendo un sistema di regole precise di conservazione, rivelatasi però deterministiche ed inibenti.*

*Ripercorrendo in maniera critica le posizioni sul dibattito antico-nuovo emerge come questo abbia avuto il suo massimo sviluppo tra gli anni '50 e '60: la ricostruzione postbellica è determinante, poiché rimette in gioco il destino dei centri storici e la problematica dell'inserimento del nuovo nell'antico. Non è un caso che il dibattito sulle relazioni tra modernità e tradizione emerga in maniera forte proprio in Italia e da qui si diffonda in Spagna e poi via via nell'ambito dell'intero territorio Mediterraneo.*

*A partire dalla prima metà degli anni Settanta il dibattito non presenta più i connotati dei decenni precedenti e negli anni Ottanta la problematica dell'incontro tra l'architettura nuova e le preesistenze muta in funzione dei valori attribuiti all'architettura storica e focalizza l'attenzione sull'aspetto dinamico della trasformazione che coinvolge i nuclei urbani. È il periodo dei grands projets di Mitterand in Francia, i cui riflessi avranno grande risonanza in tutta Europa. Proprio all'inizio degli anni Ottanta è possibile riscontrare una nuova tendenza nel rapporto tra nuova architettura e ambiente consolidato che opta per un recupero della tematica storica nell'ambito progettuale. In realtà, ciò che emerge è come l'incontro tra la preesistenza ed il nuovo costituisca un atto progettuale, condizionato dai diversi modi di interpretare il contesto, per cui è impossibile giungere ad una legge universale. I tentativi di risolvere il complesso rapporto con l'esistente, basati sull'elaborazione di norme e procedure operative, non sono risultati efficaci ed hanno spesso avuto come unico effetto quello di congelare lo status quo, devitalizzandolo. D'altra parte, in assenza di norme, gli interventi hanno finito per generare "non luoghi", che, cancellando antichi riferimenti e memorie, hanno reso i processi di orientamento ed identificazione sempre più difficili. È a partire dall'allontanamento dalla tradizione locale e storica, infatti, che si avverte l'esigenza di riconquista-*



*re l'identità ed il senso di appartenenza ai luoghi e che prendono forma nuovi filoni di riflessione architettonica, indirizzati verso la conoscenza e la valorizzazione del patrimonio storico.*

*A tal proposito, cito le parole di Rogers: «Il problema non è di proibire ma di sapere agire, in ogni modo anche se qualcuno può avere il compito di un'attività tutoria, il nostro, di architetti, deve rappresentare una delle componenti dialettiche per stabilire l'equilibrio dell'esistenza: noi dobbiamo mettere l'accento sul costruire. [...] In ogni caso noi dobbiamo avere il coraggio di imprimere il senso della nostra epoca e tanto più saremo capaci di essere moderni, tanto meglio ci saremo collegati con la tradizione e le nostre opere si armonizzeranno con le preesistenze ambientali. È evidente che modernità non si identifica sempre con ciò che è cronologicamente contemporaneo, ma solo con azioni qualificate: proprio dal giudizio della qualità si può desumere un'opinione più generale alla soluzione del problema in causa [...] Fare non è un diritto degli artisti, è il loro dovere verso la società di cui fanno parte. Ognuno deve sapere che le sue azioni non possono essere isolate dall'attività corale e perciò un artista vero, non solo non ha paura dei limiti, ma può agire soltanto in colleganza con quei limiti».<sup>2</sup> La realizzazione di opere di alto livello qualitativo nei centri storici è una risorsa sempre più rilevante, nella consapevolezza che la salvaguardia e la riqualificazione degli stessi contesti storici si nutre degli apporti delle culture architettoniche, espressione delle diverse fasi storiche, nella dialettica tra continuità e discontinuità rispetto alle regole ereditate. Il cambiamento è rappresentativo della vitalità di un contesto storico, se è in grado di valorizzarlo introducendo nuovi valori fisici e simbolici capaci di arricchire quelli esistenti.*

*Eppure il limite che spesso si incontra nel trattare il problema del rap-*

---

2 E. N. ROGERS, *Verifica culturale dell'azione urbanistica in Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, in "Casabella- continuità", n. 217, 1957.

*porto conservazione-innovazione continua ad essere proprio la sua riduzione ad una mera contrapposizione. Ma se da una parte sopravvivono posizioni per cui "antico-moderno", "vecchio-nuovo" recano con sé l'implicita inconciliabilità tra i termini, dall'altra si aprono percorsi di ricerca che affermano, nella continuità del cambiamento, la risoluzione delle contraddizioni tra i termini. La posizione di Rogers è interessante in questo senso, perché, con tutti i suoi limiti, considera ancora viva la continuità progressiva dell'architettura nella storia ma senza farne un problema stilistico. Vorrei infatti arrivare a spiegare che esistono tutta una serie di aspetti del rapporto tra architettura contemporanea e paesaggio consolidato che prescindono da molte ideologie e che si realizzano direttamente sul campo pratico del progetto.*

*Lo studio sui territori mediterranei risulta essere in questo senso molto fertile. Il Mediterraneo, generatore del mito, costituisce un'identità molteplice, frutto di fusioni, separazioni ed intrecci, un sistema di relazioni complesse all'interno del quale ricorrono una serie di elementi, quale segno di un sostrato comune, con il quale il confronto e la riflessione architettonica divengono articolate, particolarmente fertili ed interessanti.<sup>3</sup>*

*La seconda parte della ricerca, intitolata La modulazione della luce come strumento di indagine sul progetto, è quella più propriamente analitica ed è dedicata allo studio dei progetti selezionati attraverso l'individuazione di un tema compositivo specifico: la modulazione della luce.*

*In un primo inquadramento approfondisco il tema della luce dal punto di vista della tradizione architettonica delle esperienze del XX secolo, discutendo le posizioni di maestri come Kahn, Le Corbusier, Alvar Aalto, Gunner Asplund, Luis Barragán e Jørn Utzon.*

---

<sup>3</sup> Braudel afferma: «il piacere degli occhi e della bellezza delle cose nascondono i tradimenti della geologia e del clima e fanno dimenticare che il Mediterraneo non è mai stato un paradiso offerto gratuitamente al diletto dell'umanità. Qui tutto ha dovuto essere costruito, spesso più faticosamente che altrove».

*Emerge così la centralità e l'importanza del tema e vengono definite alcune categorie della sua applicazione, poste poi a verifica nell'analisi dei casi contemporanei.*

*La disamina prende in considerazione una selezione di architetture italiane e spagnole contemporanee in cui sono individuati alcuni caratteri della modulazione della luce, mettendo in risalto, da una parte, la loro importanza e forza connotativa nel progetto, dall'altra i riferimenti tradizionali di cui possono essere considerati una reinterpretazione e infine le strategie compositive contemporanee dalle quali derivano.*

*I casi in esame sono ricondotti alle categorie seguenti: "Luce che smaterializza la massa"; "Luce filtrata: il progetto dello spazio"; "Luce zenitale dentro l'edificio: i vuoti di patio e corte"; "Luce come assenza: i luoghi d'ombra".*

*Ognuno degli esempi trattati parte da una figura tradizionale: esiste, dunque, un modo ereditato di controllare la luce tipico dell'architettura mediterranea del passato e che oggi è possibile ritrovare espresso secondo le categorie individuate. Ciò dimostra a mio giudizio la vitalità del rapporto tra l'architettura contemporanea e la storia dei luoghi.*

*I casi in esame sono dunque utili a dimostrare come alcuni paradigmi della tradizione mediterranea siano sopravvissuti quale eredità culturale ed architettonica e come siano stati reinterpretati nel tentativo di offrire una possibile risposta alla complessità dei problemi della vita contemporanea dei nostri paesaggi.*

## **Verifica sui luoghi e incontro con i progettisti**

*Una parte importante del lavoro di ricerca è stata, infine, la verifica sui luoghi ed i dialoghi con i progettisti, autori delle opere, al fine di approfondire le analisi e trovare esaurienti risposte direttamente dalla voce di chi si è posto, ha incontrato e risolto le differenti problematiche.*

*Ho scelto la Spagna andalusa come meta principale, al fine di osservare i paesaggi urbani e naturali di un territorio in cui, soprattutto nell'eredità architettonica, i segni di una storia complessa e ricca sono tutt'ora visibili e numerose sono le opere di architetti che con essa si son dovuti confrontare.*

*Meta principale del viaggio è stata Granada ai piedi della Sierra Nevada, famosa per il suo fascino ispano-mediterraneo, dove hanno operato gli architetti Alberto Campo Baeza, Carlos Ferrater, Elisa Valero Ramos e Antonio Jiménez Torrecillas. Ho avuto il piacere di intrattenere una interessante conversazione con questi ultimi e visitare i loro progetti, riuscendo, in questo modo a veder confermate tutta una serie di ipotesi avanzate sulla lettura delle opere ed approfondirle. Granada che, con la sua storia, la sua atmosfera ed il suo clima, costituisce il punto di partenza nella loro opera progettuale.*



## **Prima parte**

---

**Paesaggi mediterranei tra modernità e razionalismo**

**A proposito di alcuni concetti che hanno segnato il dibattito del Novecento**



«Nell'essenza sono un uomo mediterraneo»

Le Corbusier

### **Premessa**

L'interesse di uno studio sulle architetture contemporanee realizzate all'interno dei contesti consolidati del Mediterraneo sta nella particolare condizione culturale in cui queste opere sono realizzate: l'incontro tra poetiche contemporanee e figure tradizionali dell'architettura mediterranea nasce fuori da un dibattito strutturato, in forma per lo più libera e spesso originale.

Il rapporto dell'architettura con i caratteri ed i luoghi del territorio mediterraneo attraversa differenti fasi. Nei due capitoli che seguono discuto alcune tesi sviluppate in due momenti precisi del dibattito del Novecento che hanno fatto riferimento a realtà e figure dell'architettura del bacino.

Uno è il mito della modernità celebrato dal primo razionalismo, che trasfigura l'architettura tradizionale mediterranea in un ideale progressivo che serve a precisare forme e intenzioni della nuova architettura, l'altro si costruisce sul dibattito antico-nuovo, successivo alla crisi degli ideali razionalisti di fronte alle necessità imposte dalla ricostruzione post-bellica.

Per comprendere le ragioni del mito mediterraneo è utile fare un passo indietro al fine di riflettere sui modi con i quali questo ha influenzato l'architettura moderna e di conseguenza è stato oggetto di riflessione razionalista.

Il mito del *mare nostrum* dispiega la sua forza celebrativa in un universo di immagini evocative e senza tempo, distanti geograficamente tra loro ma tenute saldamente assieme dal mutuo appartenere ad una comune radice. L'essenza della mediterraneità si delinea vaga e distante dinanzi ai nostri occhi. Essa ha trasmesso e diffuso la sua immagine seguendo le



sorti della grecità, arricchendosi di segni desunti dalle figurazioni orientali, sostanzandosi nella ricchezza del volto di Roma imperiale, segnando infine l'universo formale dei barbari, degli arabi cui tanto deve la nostra architettura "minore", a volte semplicisticamente definita "spontanea".<sup>1</sup>

Nella cultura europea questo mito ha esercitato una straordinaria forza evocativa soprattutto a partire dalla metà dell'Ottocento, di fronte ad un rinnovato richiamo all'ordine e ad un rinato classicismo da parte delle arti europee, affascinate dall'architettura spontanea dell'Italia meridionale. La cultura d'oltralpe produce dunque il primo passo verso il riconoscimento dell'architettura spontanea come patrimonio primigenio ed incontaminato della civiltà italiana: il concetto di mediterraneità assume un valore metastorico, di «eterno presente», come afferma Gideion, nella cui immagine mitica tutto affonda le radici.<sup>2</sup>

La "scoperta" dell'architettura mediterranea è frutto del *Grand Tour*, che portò i viaggiatori (soprattutto tedeschi) non solo a conoscere l'architettura classica dell'Italia meridionale (Pompei, Ercolano, i templi dorici della Sicilia), ma anche ad interessarsi dell'"architettura minore", in nome dell'amore tutto nordico verso il nativo. Ed è appunto in questa che i caratteri identitari della realtà costruttiva mediterranea emergono in maniera evidente.<sup>3</sup>

L'architettura di cui ci occupiamo non è perciò quella che si trova nei libri di storia, ma quella che, pur avendo ispirato grandi architetti è spesso ignorata e misconosciuta. L'architettura tradizionale, infatti, può essere considerata l'"architettura" del bacino ed interessa un arco di tempo molto ampio ed uno spazio antropizzato complesso e variegato. A ragione Benedetto Gravagnuolo afferma che «tra le varie fenomenologie antropologiche, quella che maggiormente registra e conserva i segni di

---

1 C. GAMBARDILLA, *Il sogno bianco. Architettura e mito mediterraneo degli anni '30*, Cle-an, Napoli 1989, p.21.

2 S. GIEDION, *L'eterno presente: uno studio sulla costanza e il mutamento*, Feltrinelli, Milano, 1965-1969.

3 Si tratta principalmente delle opere di ambito rurale. Nonostante le definizioni che le contrappongono all'ambito urbano, siano svariate, in questa sede consideriamo "rurali" quegli insediamenti e forme architettoniche prodotte dalle popolazioni maggiormente legate all'ambito agropastorale. In realtà, bisogna tener presente che, oggi, l'ambiente rurale non ospita più le popolazioni contadine, ma persone operanti nel settore secondario e terziario, le cui attività sono comunque più legate al sistema città che alla residenza.

una civiltà sopranazionale è proprio l'architettura. [...] Non l'architettura "colta", bensì quella "anonima", espressione di tecniche costruttive ripetitive e corali, collaudate da una cultura collettiva dell'abitare sedimentatasi nel corso dei secoli».<sup>4</sup> È dunque possibile affermare l'esistenza di un'architettura del Mediterraneo<sup>5</sup>, frutto di secoli di adattamento, le cui basi comuni afferiscono ad una civiltà sopranazionale: il luogo mediterraneo non è solo un territorio geograficamente individuato, ma è una storia, una cultura che attraversa tutti i Paesi che ad esso appartengono e l'architettura spontanea è la manifestazione più chiara ed eloquente della vita dei popoli che lo abitano.

È a Karl Friedrich Schinkel che, a rigore, va fatta risalire la prima rivalutazione europea dell'architettura mediterranea del costruire, distinta da quella aulica e monumentale della modernità. Il rapporto instaurato da Schinkel è volutamente idealizzato, fantastico impregnato di cultura romantica. Schinkel compì il suo "grand tour" tra il 1803 ed il 1804, ma, durante il suo viaggio, che fu soprattutto un viaggio nel Classico, rimase colpito dalle abitazioni rurali della campagna romana, caprese e siciliana, reali esempi di integrazione tra costruito e natura. In questi luoghi Schinkel maturò una prima consapevolezza dell'architettura vernacolare e della sua importanza come elemento costitutivo del paesaggio. Sono emblematici in questo senso i disegni delle case contadine della campagna romana o dell'isola di Capri, nei quali è evidente l'attenzione verso il dettaglio costruttivo, il rapporto col paesaggio ed il gioco compositivo dei puri volumi euclidei.<sup>6</sup> L'isola di Capri non era ancora compresa negli itinerari dei "grandtourists" e, raggiungere tra mille asperità la piana di Anacapri, diede al giovane artista, l'impressione di raggiungere «un'oasi antropologica» abitata da «uno dei popoli più innocenti».<sup>7</sup> L'attenta osser-

---

4 B. GRAVAGNUOLO in P. PORTOGHESI, R. SCARANO (a cura di), *L'architettura del Mediterraneo. Conservazione trasformazione innovazione*, Gangemi, Roma 2003, p. 97.

5 Ibidem

6 G. RIEMANN, *Karl Friedrich Schinkel. La vita e le opere* e O. ZOEGGELER, "Il viaggio in Italia", in L. SEMERANI (a cura di), *1781-1841 Schinkel l'architetto del principe*, Venezia 1982.

7 L'entusiasmo nei confronti delle tradizionali casette rurali bianche, componenti fondamentali dell'armonia paesistica e della fisionomia del luogo emerge nella lettera scritta durante il soggiorno napoletano e indirizzata a Valentin Rose:

"[...] Da alcune settimane gusto la mitezza di questo felice angolo di terra che domò lo stesso Annibale. [...] Anacapri è una parte dell'isola superiore alle altre in altezza. Un'immensa

vazione volta a carpire i segreti formali e costruttivi di queste architetture, l'attenzione verso il dato funzionale ed il naturale inserimento nel paesaggio, si trovano riassunti nel progetto *Villa ideale* presso Siracusa.

Un po' più tardi, su questo filone di studi si muoverà Joseph Maria Olbrich, giunto in Italia nel 1894 e spintosi poi fino a Tunisi. Il suo entusiasmo portò sui suoi passi Josef Hoffmann, che nel 1895 percorse lo stesso itinerario e conobbe non solo i monumenti classici - tappe obbligate del *Grand Tour* - ma anche e soprattutto le anonime architetture costiere ed insulari della Campania di cui recano testimonianza numerosi disegni, dalla grande intensità espressiva realizzata per mezzo del chiaroscuro, volto a catturare il gioco di luci ed ombre sui volumi. Le opere di Hoffmann successive al viaggio pare abbiano assunto quanto osservato nelle architetture spontanee italiane, così come è testimoniato nell'articolo *Architektonische von der Insel Capri*, pubblicato nel 1897 sulla rivista "Der Architekt"<sup>8</sup>, nella semplicità dell'impianto, nella purezza delle masse imbiancate e forate da piccole aperture per regolare l'ingresso della luce. Gravagnuolo fa notare come una indiretta conferma del ruolo decisivo rivestito dallo studio della tradizione architettonica minore del Mediterraneo nella formazione di Hoffmann venga da un articolo scritto su quest'ultimo da Adolf Loss su "Dekorative Kunst" nel 1898, dove, andando oltre l'approccio hoffmanniano, egli afferma: «Mi riesce difficile scrivere di Josef Hoffmann. Io sono in netto contrasto con quella tendenza che è rappresentata, non soltanto a Vienna, dai giovani artisti. Per me la tradizione è tutto; l'opera libera di fantasia, secondo me, viene soltanto in seconda linea. Ma in questo caso abbiamo a che fare con un artista che con l'ausilio della sua esuberante fantasia ha riportato in vita le antiche tradizioni».<sup>9</sup>

Loos aveva già preso polemicamente le distanze dalla libera "fantasia" cara all'Art Nouveau, in due articoli pubblicati nel luglio del 1898 in "Ver Sacrum", organo di Secessione viennese. Le poche affinità con Hoffmann sono

---

parete rocciosa, che scende perpendicolarmente, divide l'isola dalle altre. [...] Su di una splendida e lussureggiante pianura, sorprendono le graziose abitazioni che per forma e pulizia superano tutte le altre, cosa che, nelle case di campagna non ho mai visto. Queste case sono costituite da una cucina e qualche camera da letto. [...] Il resto è dato da pergolati ricchi di viti, arrampicati su colonne. Le abitazioni sono bianche perché intonacate ogni anno."

8 B. GRAVAGNUOLO, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Electa, Napoli 1994, p. 16.

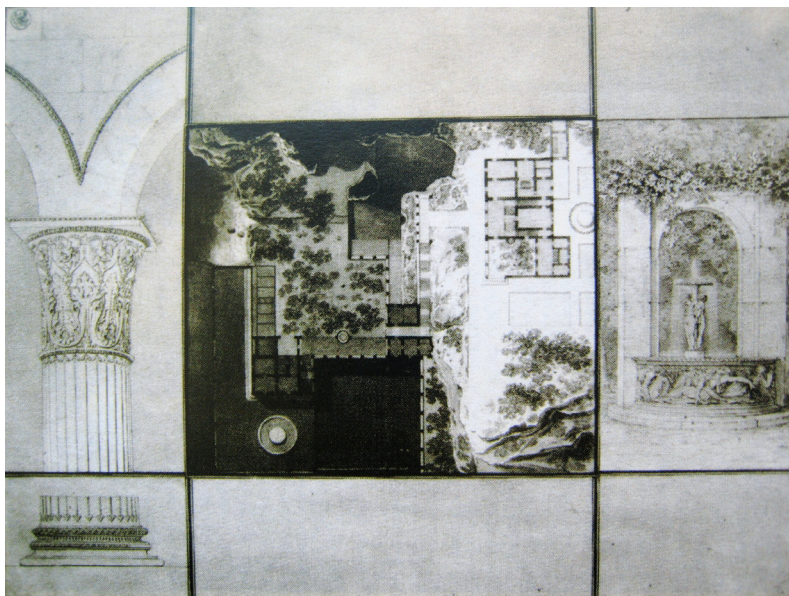
9 *Idem*, p. 16.

1. F. Schinkel. Casa rurale presso l'isola di Anacapri. Ad Anacapri, "l'ingegno" dell'architetto si affiancò al "sentire" del pittore per giungere più in profondità nelle osservazioni. L'inquadratura è incentrata su di una piccola aggregazione di ambienti agricoli. Egli dipinge queste strutture anonime accentuando il rapporto tra sito e natura. Quale forma pura di architettura, quella della casa rurale "trova da sé" la soluzione migliore per installarsi all'arduo terreno, "ancorandosi" al panorama tramite l'uso di scale esterne. In primo piano sulla sinistra, si scorge una casa con scala e pergolato. In secondo piano vi è il resto della casa rurale, posta su due piani e con un lungo pergolato verdeggiante. Un albero sullo stesso piano, crescendo obliquamente, non impedisce allo sguardo di ammirare il piano superiore della costruzione. In fine su un'altura in terzo piano è appena abbozzato un castello. La luce s'irradia dall'alto a sinistra proiettando le ombre sul suolo e sui muri degli edifici, ombre realizzate sapientemente diluendo l'inchiostro marrone, senza sbiadire l'intensità del colore. [Tratto da P. PORTOGHESI, R. SCARANO (a cura di), *L'architettura del Mediterraneo. Conservazione trasformazione innovazione*, Gangemi, Roma 2003, p. 30].



1

2. F. Schinkel, "Villa ideale presso Siracusa". [Tratto da P. PORTOGHESI, R. SCARANO (a cura di), *L'architettura del Mediterraneo. Conservazione trasformazione innovazione*, Gangemi, Roma 2003, p. 30].



2





3



4

3. J. Hoffmann, veduta di Pozzuoli. [Tratto da P. PORTOGHESI, R. SCARANO (a cura di), *L'architettura del Mediterraneo. Conservazione trasformazione innovazione*, Gangemi, Roma 2003, p. 31].

4. J. Hoffmann, veduta di Capri. [Tratto da P. PORTOGHESI, R. SCARANO (a cura di), *L'architettura del Mediterraneo. Conservazione trasformazione innovazione*, Gangemi, Roma 2003, p. 6].

riscontrabili proprio nella comune ammirazione per l'architettura semplice e anonima dei "capomastri". Ciò è quanto deriva dalla comune fonte del classicismo di Schinkel, riconosciuto da Loos come suo maestro d'eccezione.

In questa predilezione verso la semplicità architettonica e la spontaneità, seppure schierato su differenti posizioni, troviamo, dunque, lo stesso Loos, il quale intraprese diversi viaggi in Italia, a partire dal 1906, particolarmente attratto dall'eredità costruttiva romana. Tra le opere di Loos legate alla tradizione mediterranea è possibile annoverare la *Villa Verdier* a Le Lavandou presso Toulon (1923), il nucleo di *Venti ville a terrazzi* in Costa Azzurra (1932), il progetto della villa per l'attore Alexander Moissi al Lido di Venezia (1923) e la *Villa Fleischner* ad Haifa in Israele (1931). L'opera più emblematica è però certamente la dimora veneziana realizzata per l'attore Moissi.<sup>10</sup>

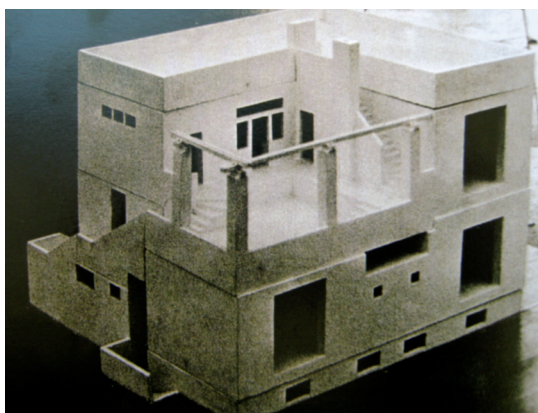
Anche l'architettura successiva prenderà spunto da queste opere riprendendone vari elementi, che però finiranno per essere svuotati di senso, riducendosi a semplici citazioni, banalizzando l'immagine dell'architettura mediterranea e dimostrando come l'architettura di matrice tedesca guardi alle architetture "minori" come fonte di ispirazione, senza provare alcun tipo di impedimento verso il dato regionalistico, che non costituisce un ostacolo all'esportazione.

Una riflessione a parte meritano gli scritti e le architetture di Le Corbu-

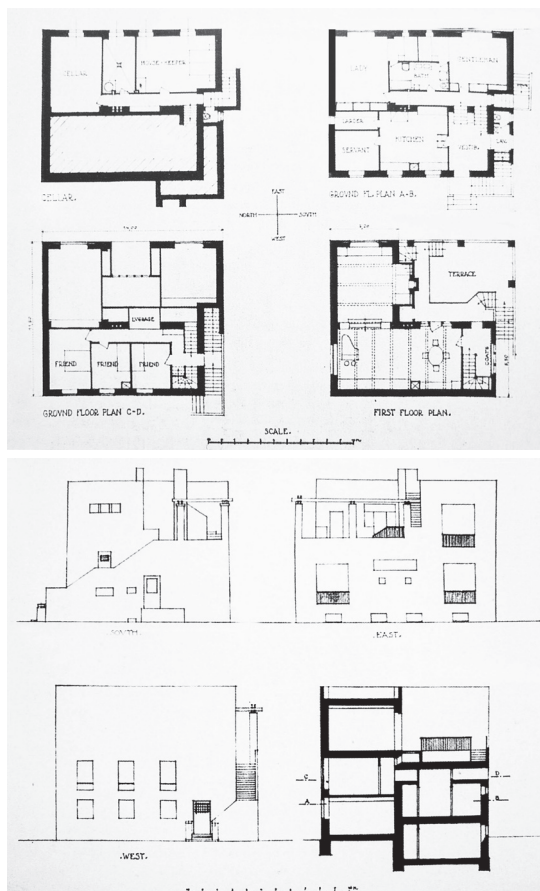
---

10 Nel modello del progetto si ritrovano gli elementi caratteristici dell'architettura mediterranea: la stereometria dei volumi, le superfici intonacate di bianco, "l'inequivocabile richiamo della scala aperta che conduce ad un terrazzo coperto da un pergolato poggiato su semplici pilastri a base quadrata, intorno al quale ruotano, simile ad un antico *impluvium*, gli ambienti della casa. La presenza del terrazzo". È evidente l'interesse verso i fattori naturali, climatici e paesaggistici. Lo studio dell'esposizione e del rapporto con il contesto naturale emerge da differenti elementi, studiati con particolare attenzione: ad esempio, il terrazzo è «[...] il vero e proprio perno della casa, ed anche l'elemento compositivo più chiaramente interpretabile come un derivato del modello abitativo mediterraneo. Come l'atrio dell'antica Domus italica, il terrazzo accesso diretto ai locali destinati al soggiorno ed a riposo». Le facciate erano studiate per garantire un'illuminazione adeguata durante tutto l'arco della giornata, grazie alla presenza di aperture ad est ed ovest, per garantire l'ingresso della luce mattutina e pomeridiana. La facciata occidentale presenta una serie di bucatore regolari, mentre su quella orientale alcuni balconi si affacciavano sul mare. La facciata meridionale, praticamente cieca, ospita la scala esterna, mentre quella settentrionale presenta piccole aperture per garantire l'aerazione. Una serie di stratagemmi per illuminare gli interni ed il suggestivo incastro di spazi ottenuto per mezzo del Raumplan.

B. GRAVAGNUOLO, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Electa, Napoli 1994, p. 17.



5



5. A. Loos, Progetto della villa progettata per l'attore Alexander Moissi a Lido di Venezia, 1923. Plastico, piante, prospetti e sezioni. [Tratto da P. PORTOGHESI, R. SCARANO (a cura di), *L'architettura del Mediterraneo. Conservazione trasformazione innovazione*, Gangemi, Roma 2003, p. 32-33].

sier, in cui è possibile rintracciare i segni eterni dei temi spaziali e formali dell'architettura antica.<sup>11</sup>

Nel 1910-11 Le Corbusier viaggia in Germania e in Oriente recandosi nei principali centri dell'architettura europea, e portando con sé piccoli taccuini ricchi di appunti, disegni, annotazioni, documenti di ogni tempo. L'insieme di questi «carnets», compilati durante i viaggi, fornisce una fonte di straordinario interesse: essi sono frammenti rappresentativi di modelli, archetipi dove l'antico ed il nuovo si fondono insieme.

«Sapere come e perché si è progettato è già progettare; i *carnets*, prima che cronaca di una vocazione, sono un grande e solitario progetto...»<sup>12</sup>.

Con la pubblicazione, dopo la sua morte, dei *carnets* è possibile dimostrare come Le Corbusier abbia esposto le regole compositive della nuova architettura desumendole dal rilievo degli edifici antichi, studiando il rapporto con il paesaggio naturale, l'organizzazione spaziale interna di tipo assiale, le variazioni di volume e di luce.

Nel corso del viaggio in Oriente, Le Corbusier scende lungo il corso del Danubio, raggiunge Atene e Costantinopoli e ritorna in Svizzera attraverso l'Italia: Atene, Costantinopoli, Firenze, Pompei, Napoli e Roma sono soste fondamentali a tal punto che sempre Le Corbusier, durante la sua esistenza, tornerà a ricordarle come radici della sua opera e della sua convinzione secondo la quale il Mediterraneo è la culla della civiltà.

Egli non solo sa guardare il luogo e lo sa interpretare ma lo visita, lo percorre, lo guarda dall'esterno e dall'interno, ne riconosce i limiti, lo attraversa, lo misura, ne individua le parti e soprattutto ne sa cogliere il carattere. Compie un incessante lavoro di osservazione e di trascrizione di tutto quanto la tradizione ha tramandato mescolando le grandi architetture studiate, le forme, le immagini, i materiali e riproponendole nei suoi progetti. Gli aspetti particolari che scopre sono rilevati come peculiarità tipologiche che danno unicità ai luoghi insieme all'unità e all'uniformità dei materiali e alla conferma di una semplice geometria che regola ovunque l'architettura.

Riconoscendo questi aspetti in uno dei testi sacri dell'architettura mo-

---

11 I suoi scritti degli anni Venti, dal giovanile *Voyage d'Orient* agli scritti pubblicati nelle pagine de "L'Esprit Nouveau" sono ricchi di entusiastiche dichiarazioni per la bellezza ellenica. Nelle sue architetture questo riferimento risulterà poi essere approfondito e chiarito.

12 GIULIANO GRESLERI, *Voyage d'Orient Carnets, Ch.-E. Jeanneret Le Corbusier*, Electa Fondation Le Corbusier.





6 |



7 |

6. Schizzo di Le Corbusier: ciclo di affreschi con il sacrificio di Ifigenia nella Casa del Poeta Tragico.

7. Disegno di Le Corbusier: casa del Poeta Tragico.

derna è possibile riconoscere all'architettura antica il valore di lingua viva. Il fatto che l'architettura storica di riferimento appartenga all'area mediterranea prova il legame tra l'architettura mediterranea e l'architettura moderna e mostra la vocazione storica dello scambio tra le regioni del bacino anche in ambito architettonico.

Il sogno bianco dell'architettura del mito del Mediterraneo, che è simbolo unificante di culture diverse collegate da una antica, unica radice di appartenenza, rincorre in immagini lontane, suggestioni antiche e ritrova il "filo rosso" che ricollega nella forma simbolica della mediterraneità forme linguistiche fondamentali di architettura e arte. È evidente come il tema del classicismo e del "mito mediterraneo", legati l'un l'altro, ritornino agli onori delle cronache di architettura nei periodi di apparente rinnovamento e restino vivi, ma come sopiti, nei periodi "anticlassici" animati da una insospettata vitalità concettuale.<sup>13</sup> Se spesso si è creduto di poter far risaltare l'immaginario degli architetti "razionalisti" ad una mediterraneità che si sostanziasse di icone tratte dal linguaggio "spontaneo" dell'architettura minore, e se l'interesse dei progettisti "accademici" veniva sovente ricondotto nel grande filone del "Classicismo", è opportuno chiarire quanto l'immaginario classico e le etnie culturali dell'oriente, o il linguaggio "spontaneo" e "vernacolare", siano profondamente interrelati. Perciò è utile considerare uno scenario di immagini che definisca una classicità arricchita e completa così come viene percepita dalla cultura figurativa italiana degli anni '20 e '30, al di là delle non sempre esatte distinzioni tra "razionalismo" ed "accademismo".

In un campo di studi così incisivamente perlustrato, tenendo conto degli scopi che di seguito mi propongo di conseguire e che possono essere identificati nel tentativo di individuare il rapporto esistente tra le suggestioni della mediterraneità ed i percorsi figurativi che hanno segnato le ricerche architettoniche tra gli anni '20 e '30, l'opera degli autori presentati e di Le Corbusier in particolare, assumono un significato particolare: esse offrono, infatti, l'occasione di valutare la reale consistenza di un atteggiamento che individua nel meccanismo percettivo della *visione* il protagonista della sintesi progettuale.<sup>14</sup>

---

13 C. GAMBARELLA, *Il sogno bianco. Architettura e mito mediterraneo degli anni '30*, Clean, Napoli 1989, p. 19.

14 *Idem*, p. 33.



## capitolo 1

---

### **MITO MEDITERRANEO E RAZIONALISMO. CARATTERI E MODI DI UNA FASCINAZIONE**



«Quando diciamo Mediterraneo dobbiamo intendere soprattutto lo stupore solare che genera il mito panico e le immobilità metafisiche».<sup>1</sup> Attraverso suggestioni esoteriche e metafisiche, Massimo Bontempelli tenta di definire il “mito mediterraneo”: la visione dello scrittore cerca radici antiche ed estende l’immagine del mare ad una dimensione molto ampia, che va al di là della storia e del pensiero razionale. La forza di questo mito rinasce con grande intensità in epoca moderna e vien sentita e interpretata anche dagli architetti delle giovani generazioni in Italia e Spagna.

L’architettura tradizionale del bacino è trasfigurata in un ideale progressivo dal primo razionalismo, che celebra il mito della modernità, le cui conquiste formali e funzionali sono filtrate ed assimilate in seguito alla conoscenza dell’architettura mediterranea, soprattutto nei suoi caratteri di anonimato e riduzione purista. Ravvisando nell’architettura moderna europea l’influenza mediterranea, gli architetti razionalisti hanno riconosciuto agli architetti moderni europei il merito di aver permesso loro di riscoprire il proprio patrimonio e, di fronte alle accuse di esterofilia da parte delle forze conservatrici, affermano una maggiore adesione alla tradizione nazionale rispetto a queste ultime.<sup>2</sup>

---

1 M. BONTEMPELLI, *Introduzione e discorsi*, Gangemi, Milano, 1945, p. 171.

2 A questo proposito, nel 1933 Carlo Belli scrive sulla rivista “Quadrante”: «Occorre dunque ripetere che l’architettura cosiddetta razionale ha salvato l’Italia dalla ignominia dei compromessi con l’estero, proprio al contrario di quanto comunemente si crede?»

Il dibattito sull'architettura in Italia negli anni Trenta vede, dunque, confrontarsi conservatori e reazionari nel tentativo di proporre un'"arte nazionale" e, al fine di dar luogo ad un rinnovamento formale, le posizioni razionaliste si fanno portavoce della riproposizione dei miti "mediterranei" e dei caratteri dell'architettura spontanea a sostegno degli ideali nazionalisti.<sup>3</sup>

Il mito della "mediterraneità" - da non confondere con la "romanità", alla quale fu spesso polemicamente contrapposta - è frutto di una complessa evoluzione. Non a caso la nozione di mediterraneità ha caratteri di ambiguità tali da investire la parola di molti significati, spesso nati al fine di cercare consensi da parte del regime. Tra gli intenti che accompagnano lo sviluppo del concetto, il primo riguarda la ricerca di un'identità italiana all'interno dell'architettura moderna, nel tentativo, in parte, di liberarsi dalla dipendenza dal filone europeo che l'aveva originata. Il secondo è volto alla riscoperta dello "spirito latino", come presenza vitale in ogni epoca storica, a giustificare le mire imperiali del fascismo. In realtà il concetto di mediterraneità guarda all'inizio alla tradizione "filoellenica", di derivazione lecorbuseriana, della quale i razionalisti italiani riprendono i ritmi pitagorici e le proporzioni auree.<sup>4</sup> Solo in una seconda fase, per

---

Al tempo della polemica ormai famosa, è stato possibile dimostrare con argomenti precisi l'abbaglio in cui erano cadute le spiritate vestali, custodi della patria tradizione, protese in un moto di indignazione contro razionalisti italiani che accusavano di esterofilia, di nordismo e di teutonismo, proprio mentre i razionalisti di Berlino, adoperando identici modelli, venivano tacciati di latinismus e di mediterraneità [...]. Quando si dice l'ignoranza. Proprio così. Dal vecchio Wagner, a Gropius, a Mendelsohn e su fino al grande Mies Van der Rohe, gli architetti tedeschi - per secolare tendenza portati verso un estetismo ellenico-mediterraneo - non hanno fatto che studiare il modo di sposare il loro "funzionalismo" con le belle e chiare forme greche, latine, iberiche e arabe, che il buon senso degli antichi costruttori ha profuso su tutti gli incantevoli litorali del *mare nostrum*» Cfr. C. BELLI, *Nord-Sud*, in "Quadrante", n. 1, maggio 1933, p. 20.

3 S. ROLANDO, A. PIEMONTESE, *La ricerca dell'identità mediterranea nell'architettura italiana degli anni Trenta*, in P. PORTOGHESI, R. SCARANO (a cura di), *L'architettura del mediterraneo. Conservazione, trasformazione, innovazione*, Gangemi, Roma 2003, pp. 27-96.

4 Legando il tema della mediterraneità a quello della grecità, Carlo Belli scrive: «Il tema della mediterraneità e grecità fu la nostra stella orientatrice. Scopriro presto che un bagno nel Mediterraneo ci avrebbe restituito valori sommersi da sovrapposizioni gotiche e da fantasie accademiche. Esiste uno scambio nutritissimo di lettere tra me, Pollini, Figini e Terragni su questo argomento. Esistono i miei articoli su vari giornali, in polemica specialmente con Piacentini, Calza Bini, Mariani e altri invasati di romanità litorale [...]. Studiamo le case di Capri: come erano costruite, perché erano fatte a quel modo. Scopriro la loro tradizionale autenticità, e capimmo che la perfetta razionalità coincideva con l'*optimum* dei

ragioni politiche, il concetto si colloca nella ripresa della cultura romana, che seppur di derivazione greca, vuole affermare una propria identità.

### **La nozione di mediterraneità ed il legame con la tradizione architettonica italiana tra conservazione ed avanguardia**

La nozione di mediterraneità matura all'interno del dibattito circa il rapporto dialettico tra avanguardia e tradizione, che già era sorto nell'ambito del Movimento Moderno, ed il problema della conciliazione tra il carattere internazionale della nuova architettura e l'identità architettonica di ogni paese. Al di là del concetto di mediterraneità, il rapporto con la tradizione coinvolge diverse posizioni ed è abbastanza complesso. Schematicamente possiamo individuare un nucleo attorno a Marcello Piacentini, di influenza classico-romana; un gruppo di neoclassicisti milanesi, che annoverava tra le proprie fila Giuseppe de Finetti, discepolo di Adolf Loos, con il quale condivideva una posizione più tradizionalista rispetto all'architettura spontanea; ed i componenti del razionalismo milanese, tra i quali erano Giuseppe Terragni, Franco Albini, Edoardo Persico e Giuseppe Pagano<sup>5</sup>.

Le posizioni dei razionalisti sono pertanto complesse e variate e si possono riconoscere sia atteggiamenti sdegnanti verso il passato, come quella dell'anti-città di Luigi Figini<sup>6</sup>, che posizioni che guardano alla storia in maniera opposta rispetto al Movimento Moderno, come nel caso di Giuseppe Terragni e Pagano.<sup>7</sup>

---

valori estetici. Scopriamo che soltanto nell'ambito della geometria si poteva attuare il perfetto *gemütlich* dell'abitare [...]. Più tardi questo nostro innamoramento-rivelazione per il Sud, venne a coincidere con le "posizioni" dei nostri amici di "Prelude" e ancora più tardi con quelli di "Plans"».

Cfr. C. BELLÌ, *Lettera a Silvia Danesi*, in S. DANESI, L. PATETTA (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, Venezia 1976, pp. 21-28.

5 J. MORATA SOCÍAS, *Mediterraneità e razionalismo nelle avanguardie architettoniche degli anni trenta: Italia e Spagna*.

6 L. FIGINI, *L'anti-città*, in J. GARGUS, *From futurism to Rationalism*, "Architectural Design Profile", supplemento de "Architectural Design" n. 51, 1981, pp. 52-53.

7 Terragni sorprende per una visione che, partendo da posizioni moderniste, raccoglie punti di vista più eterodossi, rispetto a quelli che caratterizzano la visione canonica. A proposito dell'insegnamento della storia sostiene come sia opportuna una solida conoscenza della



Nei primi scritti programmatici del gruppo emergono proprio le incertezze ideologiche ed i tentativi di mediazione che portano da una parte a dichiarazioni di adesione al Razionalismo europeo, dall'altra il riferimento alla tradizione, evitando rotture drastiche.<sup>8</sup>

I concetti di "romanità" e "tradizione" compaiono nella Prima Esposizione di Architettura Razionale del 1928 promossa dal MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale) a Roma, la cui presentazione, contenente gli obbiettivi dell'architettura razionale, è stata firmata da Gaetano Minnucci e Adalberto Libera.

«L'architettura razionale - come noi la intendiamo - ritrova le armonie, i ritmi, le simmetrie nei nuovi schemi costruttivi, nei caratteri dei materiali e nella rispondenza perfetta alle esigenze cui l'edificio è destinato. [...]

---

tradizione classica nello studio dell'architettura, accompagnata persino dall'importanza della copia dei modelli antichi. Anche Pagano si esprime nei confronti dell'architettura storica sottolineando l'uso distorto ed accademico che se ne faceva nelle scuole e respinge la ripugnanza che si aveva verso la chiarezza delle forme storiche.

Tra i razionalisti saranno soprattutto le posizioni di Pagano ad evidenziare che il volto di ogni ambiente non è dato dai grandi monumenti. Analogamente alla posizione di Loos, Pagano difende l'analogia tra la costruzione rurale e l'architettura moderna. Entrambe, secondo Pagano, condividono il carattere astratto, geometrico, del quale mancano gli apporti accademici. Non a caso studiò le architetture tradizionali di Malta, trovando numerose similitudini con il gusto moderno, a partire dalla volumetria elementare, per arrivare all'essenzialità del processo costruttivo e del trattamento planimetrico-distributivo. Pagano soffermerà l'attenzione anche sulle antiche case pompeiane evidenziandone l'essenzialità priva di decorativismi, tanto da definirle "macchine edilizie". Pagano, avvicinandosi all'architettura popolare e vedendo in essa un importante dizionario di logica costruttiva, usò il termine mediterraneità sporadicamente. Cfr. C. DE SETA, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Electa, Napoli 1998.

8 «Tra il passato nostro e il nostro presente non esiste incompatibilità.

Noi non vogliamo rompere con la tradizione: è la tradizione che si trasforma, assume aspetti nuovi, sotto i quali pochi la riconoscono. [...] Da noi in particolare, esiste un tale substrato classico, lo spirito (non le forme, il che è ben diverso) della tradizione è così profondo in Italia, che evidentemente e quasi meccanicamente la nuova architettura non potrà non conservare una impronta tipicamente nostra. E questa è già una grande forza; poiché la tradizione come si è detto, non scompare, ma cambia aspetto. [...] La nuova generazione sembra proclamare una rivoluzione architettonica: rivoluzione tutta apparente. Un desiderio di verità, di logica, di ordine, una lucidità che sa di ellenismo, ecco il vero carattere dello spirito nuovo». Cfr. L. PATETTA, *L'architettura in Italia. 1919-1943. Le polemiche*, Clup, Milano 1972.

Alla fine degli anni Venti, in seguito alle pubblicazioni del Gruppo 7 e le due Esposizioni romane del MIAR, numerose furono le polemiche, che videro come protagonista Piacentini, a difesa dell'architettura italiana e Bardi, Pagano e Terragni, sostenitori del Razionalismo italiano. Lo scontro coinvolgerà diverse posizioni, nel tentativo di stabilire quale sarebbe dovuta essere la vera architettura di Stato.

Noi italiani che dedichiamo a questo movimento le nostre più vive energie, sentiamo che questa è la nostra architettura perché nostro è il retaggio romano della potenza costruttiva. E profondamente razionale, utilitaria, industriale, è stata la caratteristica intima dell'architettura romana.

Il nostro movimento ha un solo movente altissimo: la volontà di portare l'Italia al suo posto anche nell'arte madre che è l'architettura. Ciò che ieri non fu possibile [...] oggi che il popolo italiano ritrova il suo equilibrio e ritempra le sue forze sotto il simbolo e nello spirito del Popolo Romano, le energie risorte possono comprendere e ricreare. E soprattutto liberandoci dal vecchiume della nostra decadenza decorativista, ritornare quello che furono gli antenati fondatori di imperi: costruttori. [...] Questa architettura assumerà sempre più il carattere nazionale, e quanto più - allontanandoci dall'inizio - ci avvieremo verso la maturazione delle forme perfette tanto più vedremo come Essa sarà portata al massimo splendore da quel Popolo Italiano che deve riconquistare, anche in questa arte, quel posto che i Costruttori di Roma gli hanno assegnato nel mondo.»<sup>9</sup>

Volta a diventare espressione del Regime, l'architettura razionale viene spiegata nelle sue specificità nazionali:

« 1. Razionalismo. È necessario, parlandone, sapere a quale razionalismo si allude: c'è razionalismo e razionalismo. C'è il razionalismo chiaro, sereno, quasi mediterraneo di talune costruzioni ellenizzanti, e il razionalismo barbarico, esasperato di taluni architetti tipicamente nordici; c'è il razionalismo che da origine a case e ville fatte per vivere sotto il sole, in mezzo agli alberi e ai fiori, di fronte alle acque; e il razionalismo che da vita a inumane visioni di squallore o di incubo.

2. Internazionale del razionalismo. È tempo di denunciare la favola dell'internazionalismo architettonico razionalista: internazionali sono i nuovi e nuovissimi mezzi costruttivi; internazionali le premesse date dalla logica e dall'igiene. Ma nazionalisti, differenti da paese a paese, sono i risultati. Anche se questo può apparire meno evidente a chi giudichiamo troppo da vicino nel tempo (cioè da contemporaneo), o troppo superficialmente. Così come diverse sono molte fra le necessità base (condizioni sociali, di paesaggio, di clima, ecc.).»<sup>10</sup>

---

9 L. PATETTA, *op. cit.*, pp. 154-156.

10 IL GRUPPO 7, *La nostra inchiesta sull'Edilizia Nazionale*, in "Il popolo d'Italia", 30 marzo

Mentre il rifacimento alla tradizione compare come uno dei punti fondanti del movimento razionalista italiano, l'aggettivo "mediterraneo" associato alla nuova architettura compare solo nel 1931, anno della Seconda Esposizione dell'Architettura Razionale, organizzata a Roma dal MIAR presso la Galleria d'Arte di Pietro Maria Bardi in via Veneto. Nel dibattito architettonico italiano tra due guerre il tema della "mediterraneità" viene condotto adducendo una esplicita consapevolezza teorica. Fin dal testo di Presentazione alla Seconda Esposizione, la "tendenza mediterranea" viene scelta dagli architetti razionalisti come cavallo di Troia per la vittoria della "modernità" contro gli orpelli falso-storicistici della cultura accademica.

Tra le due guerre, l'eco mediterranea trova, inoltre, forte risonanza internazionale nel congresso del C.I.A.M. del 1933, svoltosi sulla nave *Patris II*, in crociera da Marsiglia ad Atene.<sup>11</sup> Nello scritto relativo al congresso, Pollini conferma, grazie alla sua diretta testimonianza, l'influenza che esercitò il fascino indiscreto del mito ellenico perfino su questo intransigente Congresso che sancì i principi della «moderna città funzionale». Ma quel «diffuso ritegno» cederà il passo di lì a poco ad una scoperta apologia dell'antica civiltà mediterranea. Animatore di questa infatuazione fu soprattutto Le Corbusier collaboratore in quegli anni, oltre che di "Plans", una rivista inequivocabilmente di "destra", (1930-33), anche di "Prelude", un organo «*d'action regionaliste*» ambi-

---

1930, p. 3, firmato da L. Figini, G. Frette, A. Libera, G. Pollini, G. Terragni.

11 «Non sottovalutabile è il valore simbolico che assume questa rotta nel *mare nostrum*, la cui meta terminale è la mitica Atene - ricorda Pollini - Erano assenti Gropius, Breuer, e quasi tutto il gruppo tedesco [...] Del gruppo italiano erano intervenuti Bottoni, Pollini, Terragni e, come appartenente agli Amici dei CIAM, P.M. Bardi [...] Vi erano inoltre [...] A. Roth, E. Weismann, J.L. Sert, che avevano lavorato con Le Corbusier e P. Jeanneret, erano intervenuti come amici: M. Badovici, direttore de *L'Architecture vivante*, Bruno-Guardia, giornalista, Ch. Zervos, direttore dei *Cahier d'Art*, F. Léger, pittore, A. Jeanneret, il fratello di L.C., musicista, Wintner, medico e redattore di *Prelude*, ecc. [...] Anche nelle isole l'architettura appariva contrassegnata da regole valide, anche se non sempre palesi, proprie delle tipologie e derivante tra l'altro dai fattori climatici e dai modi per i singoli edifici di raggrupparsi, ponendosi in relazione col sito. Le popolazioni mediterranee apparivano così essersi espresse soprattutto ricercando un rapporto tra la loro povertà e un'azione essenzialmente razionale. Il sentimento della tradizione antica era certamente nelle coscienze, ma non potevano affiorare alla superficie dei lavori del Congresso. Ciò, oltre che probabilmente fuori tema, sarebbe stato inconciliabile con un allora generale, diffuso ritegno»

Cfr. G. POLLINI, *Cronache del quarto Congresso Internazionale di Architettura Moderna e delle vicende relative alla sua organizzazione*, in "Parametro", n. 52, dicembre 1976, pp. 19 - 22

guamente collocato lungo la «*ligne de demarcation [...] entre le fascisme et le collettivisme*» (1933-35). Dall'alleanza culturale tra "Prélude" e la rivista italiana "Quadrante" scaturì l'idea di un «*plan d'organisation européenne*» tra Francia, Italia, Spagna, Algeria sulla base di un riconoscimento di assi climatici indicati dallo stesso Le Corbusier, come linee ideali che percorrono l'Europa e che accomunano luoghi con climi, culture ed economie comuni. In base a queste similitudini, sarebbe stato possibile organizzare delle federazioni di paesi in grado di dare un nuovo assetto politico al Vecchio Continente, basato sull'asse Parigi-Roma-Algeri-Niger, che avrebbe potuto portare alla costituzione di una Federazione Mediterranea. Pietro Maria Bardi riporterà su "Quadrante" l'idea di Le Corbusier, in seguito alla partecipazione al IV congresso del CIAM, insieme a Bottoni, Pollini e Terragni.<sup>12</sup>

Nonostante le critiche, l'idea di Le Corbusier contribuì a consolidare una sostanziale unità culturale. Non a caso la rivista "Quadrante" ospitò una serie di contributi "puristi" e nel primo numero pubblicò un testo che fissava il concetto di mediterraneità, in uno dei punti nel quale si affermava il carattere classico e mediterraneo della nuova architettura<sup>13</sup>

Pertanto è più che comprensibile lo sdegno di Edoardo Persico che, in un saggio del 1934 dal titolo *Punto e a capo per l'architettura*, esprime un duro e sarcastico giudizio contro l'infondatezza dell'equazione latinità-mediterraneità, agitata in quegli anni dai razionalisti italiani con evidenti argomentazioni opportunistiche al fine di sancire intorno alla propria «tendenza» il crisma di «arte di Stato» e contro la «bella pensata dei *climats* e delle *cultures*» tirata fuori da Le Corbusier da un vecchio cilindro di prestigiatore.<sup>14</sup>

---

12 «Oggi la nostra conversazione si svolge a base di schizzi: si parla di architettura mediterranea, e occorre capirsi su un'improvvisata cartina geografica. Per Le Corbusier l'Europa si polarizza su degli assi che hanno un andamento inclinato, mettiamo per intenderci, Londra-Bagdad, tutti assi paralleli. Uno di questi passa per l'Italia, ed è quello del bacino mediterraneo, un altro passa per i Paesi Scandinavi, Germania, Austria, Paesi Balcanici del Mar Nero, Turchia, Golfo Persico; la Russia Europea a sua volta ne ha un altro; e così via». Cfr. P. M. BARDI, *Cronaca di viaggio*, in "Quadrante", n.5, settembre 1933, p. 19.

13 «Precisazione dei caratteri della tendenza razionalista italiana. Affermazione di "clasicismo" e di "mediterraneità" - intesi nello spirito, e non nelle forme o nel folklore - , in contrasto col "nordismo", col "barocchismo" o coll'"arbitrio romantico" di una parte della nuova architettura europea».

Cfr. *Un programma d'architettura*, in "Quadrante", n. 1, maggio 1933, p. 5.

14 G. VERONESI (a cura di), *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, Milano 1934.

La posizione di Persico è comprensibile soprattutto dal suo punto di vista dichiaratamente e autenticamente antifascista.

Se si considera che “Quadrante” di Bardi e Bontempelli, “Casabella” di Pagano e “Domus” di Ponti erano le riviste culturalmente più qualificate di quegli anni, si può ben comprendere l’incidenza che la questione mediterranea ha avuto nel dibattito architettonico italiano, al di là di talune inevitabili divergenze di opinioni o, forse, proprio in forza di esse. A tale linea di ricerche aderirono tanto posizioni retrive di piatto provincialismo anti-nord o di esaltato nazionalismo, che sfociarono - soprattutto dopo la proclamazione mussoliniana, il 9 maggio 1936, della conquista dell’Impero - nell’edilizia coloniale esportata in Libia, in Etiopia, in Somalia e in altre aree dell’Africa nord-orientale quanto ricerche ben più motivate sul piano teorico e ben più raffinate sul piano qualitativo<sup>15</sup>. Sarebbe pertanto errato, prima ancora che ingiusto, esprimere un giudizio liquidatorio sull’intera tematica, senza approfondire l’analisi, operando le necessarie distinzioni tra le diverse posizioni spesso frettolosamente omologate. Si pensi, a tal proposito, alla profondità del pensiero architettonico di Luigi Cosenza che seppe immergersi fino in fondo nell’analisi dei caratteri tipologici dell’edilizia vernacolare di Capri, Ischia, Procida e della costa sorrentina e amalfitana, riscoprendo l’essenzialità di quell’antica semplicità, senza annegare nella copia volgare degli stilemi folklorici locali<sup>16</sup>. Il ripensamento sull’architettura “minore” e “anonima” alimenterà le sue calibrate composizioni “razionali” di *villa Oro* (1934), di *villa Savarese* (in collaborazione con Bernard Rudofsky, 1937) e del progetto irrealizzato di una *Casa per Positano* (sempre con Rudofsky, 1936). Un inciso a parte si impone per la *villa Cernia* ad Anacapri (1966-67) che declinerà con didascalica evidenza in chiave “moderna” il tema dell’*impluvium* pompeiano.

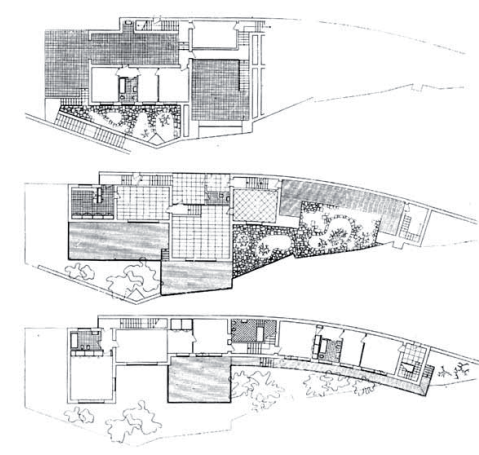
È indubbio tuttavia che una delle vette più alte del lirismo costruttivo ispirato alla mediterraneità viene raggiunta, sul finire degli anni Trenta, nella *villa dello scrittore Curzio Malaparte* a Capri (1938-1944).<sup>17</sup>

---

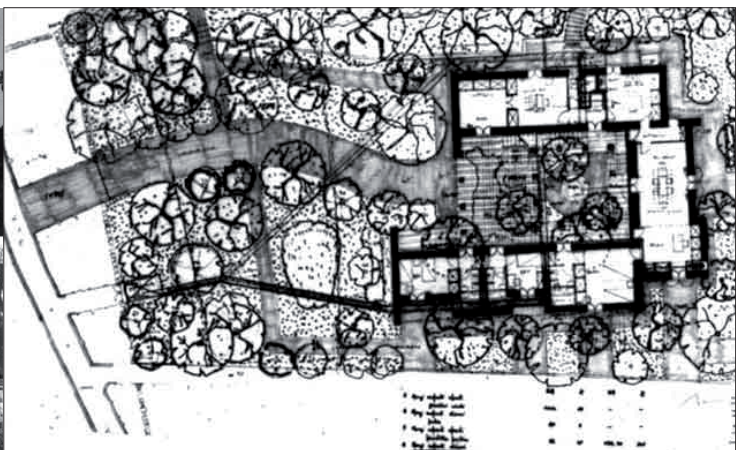
15 R. MARIANI, *Trasformazione del territorio e città di nuova fondazione*, in AA.VV., *Anni-trenta*, pp. 285-299.

16 B. GRAVAGNUOLO, *Colloquio con Luigi Cosenza*, in “Modo”, n. 60, giugno-luglio 1983.

17 «Forse è l’eccezionalità dello scenario naturale a favorire il gioco “metafisico”. Intanata, con la sua rossa sagoma, tra il grigio di Capo Massul e l’azzurro del cielo, questo progetto di Libera è stata non a caso al centro dell’attenzione critica internazionale. I trentatré gra-



1 | 2



3 | 4

1. Luigi Cosenza, Bernard Rudofsky , Villa Oro a Posillipo, 1934-1937. Piante. [Tratto da: Mostra documentaria e grafica "Villa Oro. Una ricerca per l'Abitare Luigi Cosenza, Bernard Rudofsky", a cura di Lucio Barbera, Francesco Viola ed Evelyn Hendreich, Roma 2009, Galleria della Facoltà di Architettura "L. Quaroni"].

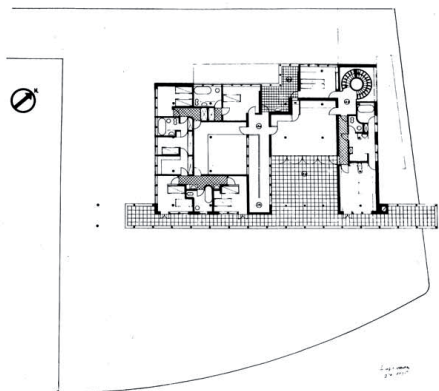
2. Luigi Cosenza, Bernard Rudofsky, Villa Oro a Posillipo, 1934-1937. Immagine dal basso. [Tratto da: Mostra documentaria e grafica "Villa Oro. Una ricerca per l'Abitare Luigi Cosenza, Bernard Rudofsky", a cura di Lucio Barbera, Francesco Viola ed Evelyn Hendreich, Roma 2009, Galleria della Facoltà di Architettura "L. Quaroni"].

3. Luigi Cosenza, Villa Cernia a Anacapri, 1966-1967. immagine degli esterni. [Tratto dal materiale della mostra].

4. Luigi Cosenza, Villa Cernia a Anacapri, 1966-1967. Pianta. [Tratto dal materiale della mostra].



V.S.-P.P.: 1:50



5

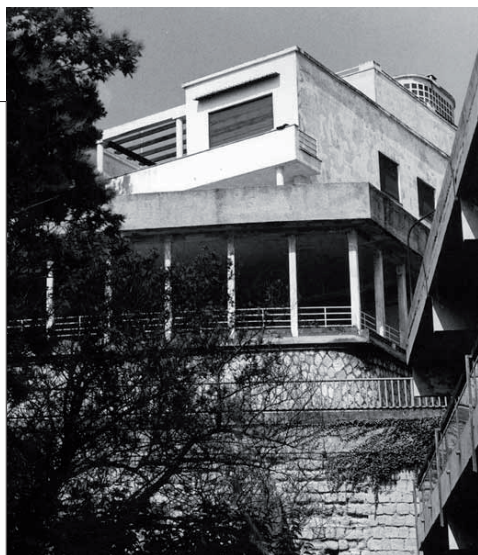
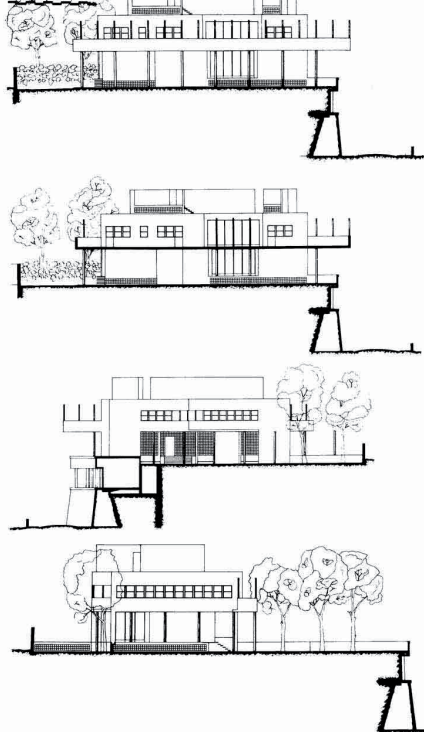


6

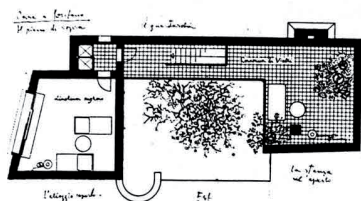
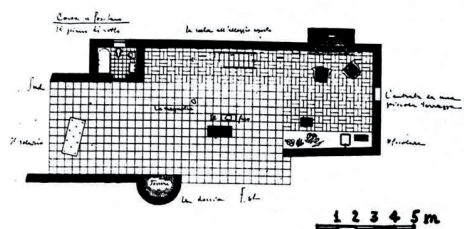
8

7

V.S.-F.S.: 1:50



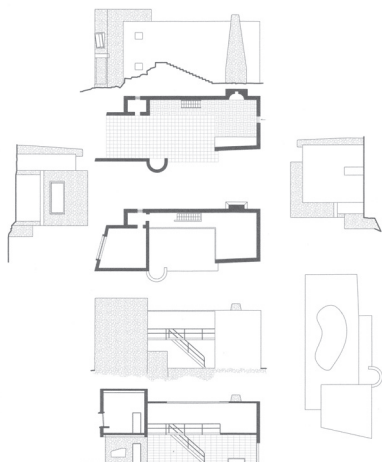
5. 6. 7. 8. Luigi Cosenza, Villa Savarese a Posillipo, 1936-1942. Pianta, sezioni e vedute.



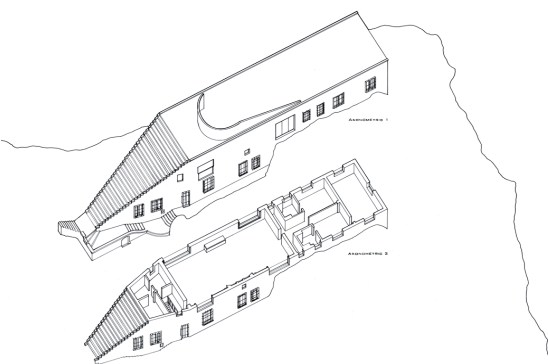
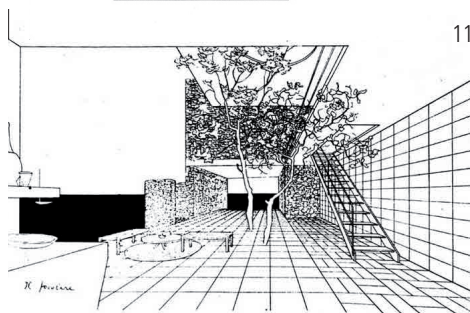
12

9

10



11



13

12. 13. Adalberto Libera, Villa Malaparte a Capri, 1937. Veduta e assonometria. [Tratto da: "Domus", n. 605, 1980. Immagine rielaborata].

9. 10. 11. Luigi Cosenza, Bernard Rudofsky, Villa a Positano, 1936. Piante, tavola di progetto, vista prospettica dall'interno.



## La posizione di Carlo Enrico Rava

A configurare il concetto di mediterraneità all'interno del razionalismo sarà C.E.Rava, membro del Gruppo 7<sup>18</sup>, basandosi essenzialmente su tre punti: il rifiuto degli storicismi classicisti per aderire ad un'architettura moderna senza contaminazioni stilistiche; ascrizione dell'architettura razionalista intransigente ai paesi del nord e potenziamento del razionalismo come una corrente proveniente dal Mediterraneo, riprendendo la posizione di Le Corbusier secondo cui il sud sarebbe depositario di un'architettura popolare «...senza età e razionalista, fatta di bianchi, lisci cubi e grandi terrazze».<sup>19</sup>

Nello scritto di presentazione del MIAR, infatti, si parla di latinità e mediterraneità come termini intercambiabili: «È soprattutto doveroso riconoscere come si accentua sempre più la tendenza ad esaltare quel carattere di latinità, che ha permesso a questa architettura di definirsi come "mediterranea"».<sup>20</sup>

La mostra si esprime come un esplicito attacco all'architettura accademica romana, testimoniato attraverso il "Tavolo degli orrori", dove

---

dini della scala - che si allarga verso l'alto su un piano inclinato dal tracciato geometrico d'ascendenza pitagorica - conduce, con un crescendo mistico, al *solarium*, sospeso, senza protezioni, dominato da una ermetica vela bianca pietrificata in un Olimpo senza vento. Anche nell'*interieur* di questa dimora-rifugio le allegorie si intrecciano in riflessi speculari ed enigmatici: a partire dal grande salone, col pavimento che evoca l'antica via Appia, da cui affiorano falsi ruderi di colonne doriche per reggere singolari tavoli di legno, e col camino che "buca" la parete di fronte alla scultura di Pericle Fazzini, lasciando intravedere in lontananza il movimento delle acque del mare che si mescola alle spire del fuoco. Per finire poi nello studio, col pavimento disegnato da Alberto Savinio a forma di "lire"; nel bagno "romano", con la vasca scavata nel marmo; e nella camera della "favorita", con piastrelle a decori tradizionali che si arrampicano sulle pareti per rivestire l'angolo del camino.

Cfr. B. GRAVAGNUOLO, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Electa, Napoli 1994, pp. 48-49.

18 Il Gruppo 7 è fondato nel 1925-26, all'interno del Politecnico di Milano e costituito da S. Larco. G. Frette, C.E. Rava, L. Figini, G. Pollini, G. Terragni. U. Castagnoli, cui subentra nel 1927 A. Libera.

Cfr. S. DANESI, *Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista: mediterraneità e purismo*, in S. DANESI, L. PATETTA (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura italiana durante il fascismo*, Electa, Venezia 1976, pp. 21-21.

19 Ibidem.

20 S. ROLANDO, A. PIEMONTESE, *La ricerca dell'identità mediterranea nell'architettura italiana degli anni Trenta*, in P. PORTOGHESI e R. SCARANO (a cura di), *L'architettura del mediterraneo. Conservazione, trasformazione, innovazione*, Gangemi, Roma 2004.

erano accostate attraverso un fotomontaggio, le più discutibili architetture umbertine alle architetture “falso monumentali” di Bazzani, Brasini, Giovannoni e Piacentini. Gli organizzatori della mostra furono condannati dal *Sindacato Nazionale Fascista Architetti*, che ispirò la costituzione del RAMI (Raggruppamento Architetti Moderni Italiani). Le vicende furono determinanti nello scioglimento del MIAR, dando il via all’involuzione del Razionalismo italiano.<sup>21</sup>

Alla Seconda Esposizione, com’è noto, non aderì Carlo Enrico Rava che nei primi anni aveva rappresentato in un certo senso l’anima teorica del Gruppo 7. Ma le divergenze di opinioni non riguardavano la “mediterraneità”, della quale, anzi, Rava fu il più ostinato osservatore.<sup>22</sup> Già in un saggio del 1927, egli aveva difeso l’architettura razionale italiana dalla “accusa di imitazione degli stranieri”, sottolineando come «la naturale propensione all’equilibrio dei piani ed alla riposata simmetria dei volumi, qualità caratteristica della nostra razza [...], ci distingue profondamente dalle altre nazioni»<sup>23</sup>. In questo stesso saggio viene inoltre auspicato un ritorno al «completo riposo delle forme» e alla «creazione lieta, che è retaggio tutto classico e nostro» proprio in polemica contrapposizione ai tentativi di eleggere le brutte copie dell’architettura romana come espressioni dello «spirito di un’Italia imperiale»<sup>24</sup>. I richiami allo “spirito ellenico” assumono pertanto il senso di un desiderio di semplicità, armonia, equilibrio di volumi euclidei, arcaici e primordiali. Non mancavano insomma in queste asserzioni motivi sciovinistici, ma essi non vanno confusi con lo storicismo degli accademici d’Italia. Si obietterà che si tratta di sottili differenze all’interno di una comune cultura di “destra”, ma su queste differenze si giocò una battaglia di linguaggio che assunse

---

21 Il fronte razionalista, dopo la mostra, inizia a disgregarsi per differenti motivazioni individuali. Pagano aveva assunto la direzione di Casabella, affiancato nel 1935 da Persico e da questo momento inizia la polemica con Terragni. Intanto, dal 1933 un altro nucleo di architetti dello stesso gruppo, escluso dalla rivista Casabella, si riunisce attorno alla rivista *Quadrante*, fondata e diretta da Massimo Bontempelli affiancato dallo stesso Pietro Maria Bardi. Numerosi furono i nomi che comparvero nella rivista (Gropius, Le Corbusier, Gideion), che instaurò un gemellaggio con la rivista francese “*Prélude*”, che annoverava all’interno del comitato di redazione Le Corbusier

22 C.E. RAVA, *Nove anni di architettura vissuta*, Roma 1935.

23 L. PATETTA, *op.cit.*, p. 146.

24 Idem, pp. 147-148

spesso i toni violenti dello scontro ideologico, talvolta non solo verbale. Le ragioni che condussero Rava a staccarsi dal Gruppo 7 e ad aderire - insieme all'amico Sebastiano Larco - al RAMI vanno ricercate - stando alle sue dichiarazioni - nella critica mossa «agli errori e i pericoli di un razionalismo troppo spesso ridotto a sterile dogma».<sup>25</sup> È evidente la faziosità di questa critica. Al di là delle enunciazioni verbali, è la sua stessa produzione architettonica che dimostra come la sua poetica, attestata in una prima fase su un intransigente purismo, si era poi evoluta verso «ricerche di un'ambientazione modernamente coloniale», elaborate «sulla base antinovecentista di un razionalismo mediterraneo e quindi essenzialmente italico». Si tratta di progetti che prefigurano la stilematica dell'«architettura coloniale» esportata dall'Italia nei paesi nord-africani e in alcune isole greche, ma che per altri versi «esprimono - come ricorda Giorgio Ciucci - una originale ricerca architettonica sul tema della "mediterraneità"»<sup>26</sup>.

### **Le forme architettoniche razionali ed il riferimento in chiave pro- gressiva al mito mediterraneo**

Un interrogativo a cui è necessario trovare risposta riguarda l'esistenza di «una cultura mediterranea dell'abitare», la sua riconoscibilità in sede storica e soprattutto la possibile riproposizione in termini progettuali.

Il *mare nostrum* ha per secoli rappresentato un bacino privilegiato di scambi commerciali e culturali ed è l'architettura, non quella colta, ma quella anonima, a conservare maggiormente i segni di una civiltà sovranazionale. Riconosciuti i tratti unitari che caratterizzano la «civiltà del Mediterraneo», al di là delle specificità locali, la cui pluralità può essere districata in sede storica, c'è da capire in che modo la mediterraneità sia riproponibile in ambito progettuale, visto che è stata sempre oggetto di trasfigurazione mitopoietica e considerevole falsificazione.<sup>27</sup>

Bontempelli parla a questo proposito della necessità di una reinvenzio-

---

<sup>25</sup> C.E. RAVA, *op. cit.*, p.7

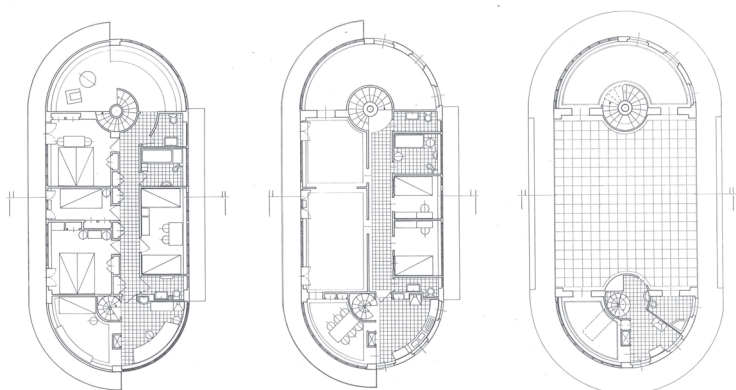
<sup>26</sup> G. CIUCCI, *Il dibattito sulle architetture e le città fasciste*, in AA. VV., *Storia dell'arte italiana: il Novecento*, Torino 1982, p.328.

<sup>27</sup> M. BONTEMPELLI, *op. cit.*

14. Piero Bottoni, Villa Latina a Bonassola, 1929. Prospetti, piante. [ Piante tratte da: P. PORTOGHESI, R. SCARANO, a cura di, *L'architettura del mediterraneo. Conservazione, trasformazione, innovazione*, Gangemi, Roma 2002].



15. Luigi Figini e Gino Pollini, Villa studio per un'artista, 1933. Disegni dei prospetti.



14

15



ne, seguendo un atteggiamento mistico: «Bisogna inventare: gli antichi Greci hanno inventato bei miti e favole delle quali l'umanità si è servita per alcuni secoli. Poi il Cristianesimo ha inventato altri miti. Oggi siamo alle soglie di una terza epoca dell'umanità civile. E dobbiamo imparare l'arte di inventare i nuovi miti e le nuove favole»<sup>28</sup>.

In effetti, progettualmente, le forme di questa architettura non erano chiare ed i riferimenti vaghi, e, nel tentativo di darne una definizione, uno dei protagonisti del movimento, Piero Bottoni, nella realizzazione della *Villa latina*, evidenzia in maniera generica la volontà di «[...] riprendere, dallo spirito delle costruzioni latine l'equilibrio delle masse, dall'uso di vita all'aperto di quei popoli mediterranei, le logge, gli atri e le terrazze.»<sup>29</sup>

A questo progetto segue la proposta di Figini e Pollini "Villa-studio per un artista", presentata alla V Triennale di Milano, pubblicata sempre nel 1933 su "Quadrante". Il progetto si qualifica come il manifesto del movimento: «La ricerca di dare alla casa una maggiore intimità - ricerca contemporanea a quella dell'adattamento all'ambiente circostante (alberi, cespugli, prato, atmosfera) - ha portato a limitare le aperture verso l'esterno e ad aprire sugli spazi a cortile grandi pareti scorrevoli di cristallo, orientate in modo da evitare l'insolazione estiva».<sup>30</sup> Il mito mediterraneo è, in generale, rintracciabile nel gioco astratto di piani geometrici e di fasci di luce solare messi in opera nel patio pompeiano, così come nei ritmi armonici che caratterizzano le bucature delle pareti di cartone della casa del Fascio di Terragni. Ciò peraltro viene confermato dal commento di Carlo Belli alla Casa del Fascio, assunta come l'estremo punto di arrivo dell'atteggiamento razionale che deriva da «Grecia, Mediterraneo, Magna Grecia».<sup>31</sup>

Nei numeri successivi di "Quadrante" in una serie di scritti di forma aforistica, noti come *corsivi*, ad opera di Pollini si ribadiscono una serie di punti sull'architettura mediterranea già sostenuti in precedenza. In particolare, si auspica al contributo dei popoli mediterranei per rinnovare

---

28 L. PATETTA, *L'architettura in Italia. 1919-1943. Le polemiche*, Clup, Milano 1972, p. 90.

29 P. BOTTONI, in AA. VV. (a cura di), *36 progetti di ville moderne di architetti italiani*, L'Esposizione triennale internazionale delle arti decorative industriali moderne alla Villa Reale di Monza, Bestetti e Tumitelli, Milano-Roma 1933, p.33.

30 G. POLLINI, L. FIGINI, *Villa-studio per un artista*, in "Quadrante", n. 2, giugno 1933, p. 9.

31 C. BELLÌ, *Dopo la polemica*, in "Quadrante" n.35, 1936, p. 3.

l'architettura europea; si riconosce al clima la capacità di influenzare l'involucro dell'edificio, dando luogo a differenti soluzioni, che in alcuni casi influenzerà anche l'organizzazione planimetrica dando luogo a differenti tipologie abitative.<sup>32</sup>

Altro carattere costruttivo tipico della tradizione mediterranea a cui Pollini fa riferimento è la presenza di un cortile interno, attorno alla quale ruotano gli spazi, dalle antiche origini classiche e presente nel progetto della Villa-studio<sup>33</sup>.

Tre anni dopo l'ispirazione «mediterranea» diviene, se possibile, ancor più evidente nell'«Ambiente di soggiorno e terrazzo» realizzato dallo stesso gruppo di progettazione alla VI Triennale di Milano.<sup>34</sup>

---

32 Il clima modifica le funzioni e le forme della parete esterna. (Noi sentiamo che gli emozionanti rapporti di pieno e di vuoto di certe case rustiche del mezzogiorno sono esatti; i popoli del litorale mediterraneo - forse anche per la loro povertà - ebbero sempre il senso della precisione essenziale). La diversa funzione e forma della parete esterna porta come conseguenza a una revisione degli schemi planimetrici. (In questo senso un campo vastissimo di ricerche ci è aperto).

33 «Nell'architettura fiorita sulle rive del Mediterraneo attraverso i secoli, dalla casa di Pompei ai "patii" spagnoli, dall'architettura araba alla Ca' d'Oro ai loggiati e ninfei del Rinascimento, appare - elemento caratteristico - la zona ombreggiata e a giardino nell'interno della casa: zona aperta o in senso orizzontale, verso l'esterno, o in senso verticale, verso il cielo.

Tale concetto - inventato dalle antichissime civiltà di Creta e di Micene per i palazzi dei loro re leggendari - potrà sopravvivere "come spirito" e contare quale elemento differenziatore negli sviluppi dell'architettura funzionale». In G. POLLINI, *Corsivo n. 40*, in "Quadrante", n. 5, settembre 1933, p. 35.

Riferendosi allo stesso spazio interno della domus romana, nello stesso numero di "Quadrante", le Corbusier scrive:

*«La vie de la famille est assurée; elle se referme à l'intérieur, sous le ciel des atriums et de cours plan-tée de jardins. Chaque famille a ses arbres et ses fleurs ses eaux jaillissantes. Les enfants et les fem-mes sont dans le gynécée, à Cabri. Les gens du dehors n'y pénètrent pas. Habitation humaine, dignement: noble et charmante.»*

In LE CORBUSIER, *Rome antique*, in "Quadrante", n. 5, settembre 1933, p. 14.

Gli stessi Figini e Pollini parlano inequivocabilmente di «impluvio pompeiano» e di «patio» nella relazione di progetto della «Villa-studio per un artista», costruita per la Mostra dell'abitazione della V Triennale di Milano del 1933. Non è da escludere che su questa scelta progettuale agisca la suggestione delle letture di Le Corbusier sulle case pompeiane, contenute nelle pagine di *Vers une Architecture*, un testo ben noto ai giovani architetti «razionali» italiani

34 Accentuando la polemica «antinord», Figini e Pollini definiscono il loro atteggiamento una «reazione non allo spirito meccanico, ma agli eccessi di questo. Non all'impiego dosato, ma all'abuso dei materiali lucidi, freddi, fragili (metalli cromati, specchi, cristalli colorati, ecc.) costosi, lussuosi. Ripresa di contatto con i materiali nostri naturali». E tutto ciò moti-



pianta piano secondo



pianta piano terzo



17

16. 17. 18. Giuseppe Terragni, Casa del Fascio di Como, 1932. Pianta (rielaborazione di Silvia Carrucci), prospettiva del fronte su piazza del Popolo, immagine del prospetto principale su piazza del Popolo.



18

Si è già accennato, però, al fatto che il tema mediterraneo non fu appannaggio esclusivo di questo o di quell'architetto, ma oggetto di riflessione collettiva da parte dei razionalisti. Tant'è che nel "Programma di Architettura", pubblicato nel primo numero della nuova rivista "Quadrante" del maggio 1933, troviamo enunciato, al sesto punto, (al sesto dei nove punti tesi a definire «la tendenza nella tendenza» degli architetti raccolti intorno a quella testata) il seguente teorema: «Precisazione dei caratteri della tendenza razionalista italiana. Affermazione di classicismo e di mediterraneità - intesi nello spirito, e non nelle forme e nel folklore - in contrasto col nordismo, col barocchismo o con l'arbitrio romantico di una parte della nuova architettura europea»<sup>35</sup>. Tra i firmatari si leggono i nomi di Bottoni, i B.B.P.R., Figini, Pollini, Lingeri ed altri.

In quello stesso numero di "Quadrante", lo spirito ellenico viene rievocato da Alberto Sartoris nel saggio *Avvenire del funzionalismo* e le virtù esoteriche della divina proporzione finiscono col dominare molte delle composizioni realizzate per la V Triennale di Milano, inauguratasi il 10 maggio del 1933: dalla già citata Villa-Studio di Figini e Pollini, alla Casa per le vacanze di un artista sul lago di Terragni, Mantero, Lingeri e altri, alla Casa del sabato degli sposi dei B.B.P.R., Portaluppi e altri, alla Casa coloniale di Piccinato, fino alla Casa di vacanza al mare di Griffini, Faludi e Bottoni<sup>36</sup>. Del resto, lo stesso Pietro Bottoni aveva evocato suggestioni mediterranee fin dal progetto Villa Latina, nella precedente IV edizione della stessa Triennale del 1930, che - per dichiarazione dello stesso architetto - «vuol riprendere, dallo spirito delle costruzioni latine, l'equilibrio delle masse, dell'uso di vita all'aperto di quei popoli mediterranei, le logge, gli atri e le terrazze»<sup>37</sup>. Queste riflessioni troveranno un'elegante verifica progettuale nelle successive realizzazioni: villa Davoli a Reggio Emilia (1934), villa dello Strologo a Livorno (1934) e Villa e Edifici a Imola (1935-38).

---

vato dalla critica al fatto che «nel tentativo di creare ex-novo il mondo degli oggetti e degli ambienti, si è trascurato di prendere in esame quanto preesisteva, quanto poteva restare o trasformarsi»

L. FIGINI, G. POLLINI, *Relazione di progetto dal Catalogo della VI Triennale di Milano*, 1936.

35 L. PATETTA (a cura di), *L'architettura italiana*, op. cit., pp. 227-29.

36 A. PANSERA (a cura di), *Storia e Cronaca della Triennale*, Milano 1978, pp. 245-273.

37 "Controspazio" n. 4, ottobre 1974, p. 10, numero monografico dedicato a Piero Bottoni.



## **L'architettura rurale: l'altro volto della mediterraneità.**

### **La posizione di Pagano**

L'altro volto della mediterraneità che assunse un notevole rilievo nella pubblicistica è la rivalutazione dell'architettura rurale da parte dei razionalisti, determinata dalla necessità di sottolineare il linguaggio archetipico, condiviso ed originario, che conferma tutte le leggi razionali e funzionali dell'architettura.

Tra i razionalisti saranno soprattutto le posizioni di Pagano ad evidenziare che il volto di ogni ambiente non è dato dai grandi monumenti. Analogamente alla posizione di Loos, Pagano difende l'analogia tra la costruzione rurale e l'architettura moderna. Entrambe, secondo Pagano, condividono il carattere astratto, geometrico, del quale mancano gli apporti accademici. Non a caso studiò le architetture tradizionali di Malta, trovando numerose similitudini con il gusto moderno, a partire dalla volumetria elementare, per arrivare all'essenzialità del processo costruttivo e del trattamento planimetrico-distributivo. Pagano soffermerà l'attenzione anche sulle antiche case pompeiane evidenziandone l'essenzialità priva di decorativismi, tanto da definirle "macchine edilizie". Pagano, avvicinandosi all'architettura popolare e vedendo in essa un importante dizionario di logica costruttiva, usò però il termine mediterraneità sporadicamente.<sup>38</sup>

Nonostante questo la Mostra internazionale di Architettura della VI Triennale del 1936 fu dominata dall'esposizione su "L'architettura rurale nel bacino del Mediterraneo", curata da Guarniero Daniel e da Giuseppe Pagano (quest'ultimo, significativo compagno di strada di Persico), in occasione della VI Triennale di Milano. L'evento era già stato anticipato da Pagano su "Casabella", in cui aveva scritto due articoli sull'architettura rurale<sup>39</sup>, poi confluiti nel catalogo della mostra. L'esposizione rappresenta in un certo senso la sintesi degli studi sulle costruzioni «anonime» dell'architettura minore, studi che alimentarono un filone di ricerca logico-funzionale, distinto per alcuni aspetti da quello estetico-esoterico dei

---

38 C. DE SETA, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Electa, Napoli 1998.

39 G. PAGANO, *Documenti di architettura rurale*, in "Casabella", VIII, n. 95, novembre 1935, pp. 18-19 e G. PAGANO, *Documenti di architettura rurale*, in "Casabella", VIII, n. 96, dicembre 1935, pp. 16-17.

«metafisici». Nei valori primordiali, nella purezza dei volumi, nella logica costruttiva dell'architettura rurale, Giuseppe Pagano tendeva a scorgere soprattutto l'anticipazione dei principi della architettura funzionale del suo tempo.

In realtà nel 1925, ad anticipare le posizioni razionaliste sull'architettura spontanea è F. García Mercadal, che in quell'anno aveva esposto i suoi lavori "mediterranei" a Roma. Se, come è noto, prendiamo in considerazione che l'architetto spagnolo ha partecipato alla genesi dei C.I.A.M. nella riunione del Castello di La Sarraz (1928), non è assurdo pensare al primato di F. García Mercadal nel tentativo di coniugare l'architettura moderna con l'architettura mediterranea.<sup>40</sup>

Dunque già agli inizi del Novecento gli architetti catalani e spagnoli avevano manifestato interesse verso l'architettura vernacolare. Nel 1930 Mercadal definisce in uno scritto una serie di topoi, che potevano costituire la base per interpretazione di questi modelli costruttivi: «Nelle case coloniche del Mediterraneo [...] l'espressione ornamentale della struttura deriva da gusti innati e spontanei, da una fantasia naturalmente inventiva. [...] Il programma delle case del Mediterraneo è straordinariamente semplice. [...] La dipendenza del progetto della casa dal clima nell'architettura vernacolare del Mediterraneo non potrebbe essere più ovvio. [...] Mahon, che è tutta geometria, potrebbe facilmente soddisfare le aspirazioni del più fanatico dei Cubisti».<sup>41</sup>

La rivalutazione "ufficiale" dell'architettura "anonima" e rurale ebbe dunque luogo in occasione delle Esposizioni romane del 1911, organizzate in occasione del Cinquantenario della formazione del Regno d'Italia.<sup>42</sup>

---

40 Non esiste alcun dato che permetta di stabilire che Rava abbia conosciuto Mercadal. In ogni caso, gli articoli del primo sulla mediterraneità sono del 1931, preceduti da alcuni altri del 1930 (vd. S. DANESI, L. PATETTA (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, Venezia 1976).

41 F. GARCÍA MERCADAL, *La casa popular en España*, Madrid 1935, pp. 54-55.

42 L'Esposizione Regionale ed Etnografica fu realizzata in piazza d'Armi (area demaniale che si stendeva tra i Prati di Castello, Monte Mario e il Tevere) ed organizzata da Marcello Piacentini, cui fu affidata la direzione artistica, la sistemazione urbanistica e la realizzazione di quattro edifici: il Foro delle Regioni, il Palazzo dei Cimeli, il Palazzo dei Costumi e il Palazzo delle Feste, tre provvisori ed uno in muratura.

La sequenza degli edifici si sviluppa a partire dall'ingresso monumentale, che si apriva dopo l'attuale ponte Risorgimento progettato da Hennebique, e si conclude con gli edifici etnografici, frutto degli studi a riguardo condotti allora in Italia sulla scia della cultura positivista.

Il grande interesse suscitato dal tema è dimostrato anche dall'intervento di Rava, che, a conoscenza della mostra, scriveva su "Domus":

«Rileverò innanzitutto come il ritorno a quello "spirito mediterraneo", spirito fondamentale della nostra razza, che già da parecchi anni - ed anche su queste pagine - ho sostenuto, con la parola e con l'applicazione, debba essere la base della rinascita architettonica d'Italia, e debba ricercarsi alle sorgenti intimamente nostre di una "architettura minore" fiorita lungo le nostre coste e le nostre riviere in forme di una così definitiva purità di linee da renderla perennemente attuale (a tal proposito, mi è di molta soddisfazione e vanto il constatare che finalmente tutti se ne sono accorti, dato che il recentissimo programma della prossima "Triennale di Milano" prevede una vasta ed esauriente sezione dedicata appunto alla nostra architettura minore, considerata nella sua qualità di fonte d'ispirazione per la più moderna architettura italiana) rileverò, dunque, dicevo, come questo spirito mediterraneo contenga visibilmente e quasi necessariamente nella essenza stessa del termine, un concetto di mare e di cielo, di azzurro e di sole, di spazio e di avventura che è del più sano, forte e puro romanticismo, di un romanticismo, insomma nettamente latino.»<sup>43</sup>

---

In realtà gli edifici sono esposti con un effetto fieristico, realizzato per "frammenti", frutto dell'accostamento di edifici anche spesso stridenti tra loro. Il visitatore si trova ad osservare un catalogo di architetture che comprende luoghi dell'abitare e luoghi del lavoro: "Trulli di Alberobello", accanto alla "Filanda della Brianza", la "Capanna di pescatori di Cabras" vicina alla "Fabbrica di ceramiche di Caltagirone", case coloniche di differente provenienza. La rappresentazione sottolinea come l'edilizia umile costituisca l'ossatura del tessuto rurale italiano, con una propria dignità culturale e formale.

Sino ad allora oggetto di studio delle scienze sociali, le architetture spontanee iniziano ad interessare anche l'architettura, diventando oggetto di attente riflessioni che si concentreranno soprattutto sui caratteri funzionali ed espressivi.

43 C.E. RAVA, *Prodromi di un nuovo romanticismo*, (parte III), in "Domus", VII, n. 77, maggio 1934, p. 35.

La mostra era costituita da una serie di immagini, molte delle quali scattate dallo stesso Pagano<sup>18</sup>, altre furono il contributo di altri architetti, come Roberto Pane e Gino Chierici. Nell'introduzione al catalogo della mostra sono espressamente indicati gli intenti della stessa:

«[...] serve a far comprendere l'importanza estetica della casa rurale. La conoscenza delle leggi di funzionalità e il rispetto artistico del nostro imponente e poco conosciuto patrimonio di architettura rurale sana ed onesta, ci preserverà forse dalle ricadute accademiche, ci immunizzerà contro la retorica ampollosa e soprattutto ci darà l'orgoglio di conoscere la vera tradizione autoctona dell'architettura italiana: chiara, logica, lineare, moralmente ed anche

I punti che emergono ed attorno ai quali si sviluppa l'interesse verso l'architettura rurale comprendono la riconoscibilità di leggi eterne finalizzate alla funzionalità e la scoperta di un patrimonio da sempre ignorato nel quale si ritrovano gli elementi di semplicità e di espressione formale che sono riscontrabili all'interno dell'architettura moderna. Altro obiettivo riguarda lo studio teorico finalizzato al supporto operativo per la realizzazione della casa rurale moderna.

Non è un caso che questa rivalutazione avvenga in concomitanza con le opere di bonifica attuate dal regime nell'ambito del progetto di ruralizzazione attuato dalla fine degli anni Venti, quando sarà affrontato il problema della realizzazione di nuovi borghi rurali moderni<sup>44</sup> per ripopolare le campagne in seguito alla loro bonifica, per incentivare la vocazione agricola della nazione.<sup>45</sup>

Nello stesso testo indicando lo scopo, viene anche definitivamente identificata la casa rurale e la casa mediterranea: «Scopo di questo lavoro è quindi di trovare la legge eterna che ha creato nell'evoluzione della storia dell'uomo meravigliosi documenti: la casa mediterranea, nella sua assoluta onestà, non stilisticamente falsificata, corrispondente in ogni suo particolare ai bisogni della vita agricola, semplice e laboriosa. L'evoluzione della casa rurale deve quindi dimostrare nel modo più espressivo la dipendenza assoluta dell'estetica dalla funzionalità logica. [...] La casa rurale, pur rimanendo opera onesta di architettura rappresenta il legame

---

formalmente vicinissima al gusto contemporaneo». Cfr. G. PAGANO, G. DANIEL, *Architettura rurale italiana*, op. cit., introduzione, p. 6.

44 S. ROLANDO, A. PIEMONTESE, *La ricerca dell'identità mediterranea nell'architettura italiana degli anni Trenta*, in P. PORTOGHESI, R. SCARANO (a cura di), *L'architettura del mediterraneo. Conservazione, trasformazione, innovazione*, Gangemi, Roma 2004, pp. 27-96.

45 «Questa premessa serve soltanto ad inquadrare l'interesse del problema non soltanto per il contributo spirituale ed estetico che ci può fornire una indagine sulla funzionalità della casa rurale, ma anche per affrontare con conoscenza più approfondita il problema pratico delle nuove costruzioni rurali che il Governo fascista sta progettando in tutta Italia. Difatti uno dei problemi particolarmente importanti nel quadro dell'opera grandiosa della bonifica è la soluzione perfetta della casa colonica. Nonostante una infinità di tentativi per ottenere un risultato soddisfacente, fino ad oggi questo risultato non fu raggiunto, forse anche perché una soluzione generica della casa rurale moderna non esiste e non può esistere perché ogni zona, ogni parte del Paese ha le sue esigenze specifiche le quali, a mezzo di una casa tipo standard, unica per tutta l'Italia, non possono essere soddisfatte».

G. PAGANO, G. DANIEL, *Architettura rurale italiana*, in "Quaderni della Triennale", Hoepli, Milano 1936, pp. 23-25.

vivente fra la terra e l'uomo che la coltiva. Dalla terra si ricavano i materiali di costruzione; in relazione al percorso del sole si ordinano i vani; e tutto quanto copre e circonda la superficie della terra diventa fattore determinante che influenza la forma della casa: clima e venti, monti e mari, boschi e campi. Infine la struttura economica del paese e della società umana completa la serie degli elementi principali che modellano questa unità organica e complessa: la casa».<sup>46</sup>

La trattazione prosegue analizzando differenti costruzioni rurali e confrontandole, nel tentativo di rintracciare differenze ed analogie. Emerge dunque l'esistenza di una forma archetipica, individuabile nella capanna con tetto conico in paglia, della quale si può seguire l'evoluzione nel trullo per poi arrivare alle forme abitative successive.<sup>47</sup>

Nel testo vengono successivamente approfonditi i caratteri costruttivi dell'architettura rurale, analizzati come soluzioni formali da cui trarre ispirazione ed in cui rileva la coerenza con l'architettura moderna.<sup>48</sup>

---

46 G. PAGANO, G. DANIEL, *Architettura rurale italiana, op. cit.*, pp. 23-25.

47 «[...] il cono si trasforma nel percorso della evoluzione in una cupola. Dalla cupola si sviluppa il tetto a padiglione, la fusione degli elementi a padiglione crea il tetto a botte, dal tetto a botte deriva la forma a botte incrociata e, finalmente, l'evoluzione procede fin alla forma di tetto completamente piano: "il terrazzo". [...] Il tetto a terrazzo è la forma di copertura tipica in tutti i paesi del mezzogiorno e rappresenta la massima conquista tecnica nell'edilizia [...]. Essa è la derivazione logica del tetto a cupola sempre più ribassato ed è usata anche nelle costruzioni rurali della costa ligure, dove sussistono tuttora residui di copertura a cupola analoghi a quelli di Positano, di Amalfi, della zona vesuviana [...]. A questo punto si potrebbe fare anche una digressione estetica e constatare quanto contributo spirituale abbia dato questo schema di copertura orizzontale alla concezione dell'architettura moderna, quella che certi critici nostrani vogliono considerare ancora come estranea alle tradizioni italiane [...]. E' stata necessaria la scoperta dei valori estetici di queste costruzioni per spronare la tecnica moderna a realizzare con mezzi più adatti e perfezionati la copertura a terrazzo anche nelle regioni dove l'inverno non è così clemente come in Sicilia o a Boscotrecase.» Idem, pp. 58-60.

48 «Noi vogliamo soltanto additare alla considerazione degli architetti veramente vivi queste soluzioni spontanee, sature di onestà, chiaramente sentite come valori di composizione volumetrica pura, libere da ogni soggezione rettorica o accademica, esenti da ogni non necessaria cadenza simmetrica [...] Questa architettura limpida è il linguaggio autoctono della civiltà mediterranea, linguaggio che parla anzitutto con spregiudicato razicininio e che dallo stesso ragionamento funzionale trae motivo di lirica espressione artistica. Questa maniera di esprimersi è assai prossima, moralmente e quasi anche formalmente, al credo degli architetti contemporanei. Per questo abbiamo raccolto [...] alcuni tagli di loggie e di balconi che dimostrano, anche dal punto di vista formale, rapporti con cadenze moderne. Non per additarle ad esempio ma per constatare la bellezza di questa orgogliosa modestia tanto analoga al sentimento dell'architettura contemporanea e per far ricordare quanto sia

Emerge con evidenza come il linguaggio dell'architettura rurale, che finisce per coincidere con l'architettura mediterranea, presenti già gli elementi fondanti dell'architettura moderna, che dunque affonda le radici nell'architettura della tradizione, a cui è estranea ogni simmetria ed in cui si ravvisa una prima forma di standardizzazione dell'elemento costruttivo.<sup>49</sup>

Inoltre, si ribadiscono i caratteri di modernità dell'architettura rurale e vengono catalogati i caratteri dell'architettura mediterranea: il tetto piano, i volumi stereometrici, l'asimmetria, il muro, l'apertura, il rapporto con il luogo ed il clima.<sup>50</sup>

---

necessaria la coerenza col tempo, col clima, con la tecnica e con la vita economica per fare onesto lavoro architettonico».

Idem, pp. 70-72.

49 «Una seconda caratteristica nella estetica della casa rurale è l'assenza di ogni preoccupazione dogmatica che non coincida con una necessità pratica o che non proceda inizialmente da una necessità funzionale o costruttiva. Questo vale, per esempio, nella costante emancipazione da ogni preordinato schema di facciata simmetrica. L'espressione plastica dell'edificio procede dall'andamento del terreno, dall'orientazione del sole, dai materiali impiegati e dalle necessità interiori. [...] Altra caratteristica dell'edilizia rurale è la tendenza a limitare la propria fantasia normalizzando, appena è possibile, gli elementi di composizione (finestre, pilastri, arcate) tendendo al ritmo cadenzato con la ripetizione di identici elementi strutturali. Questo è un atteggiamento proprio dell'edilizia più evoluta, originato dalla comodità tecnica e sboccante, con questa applicazione dello "standard", in un risultato architettonico».

Idem, pp. 74-76.

50 «[...] questa sana architettura rurale è esente da ogni moda edilizia. Satura di una bellezza modesta e anonima essa insegna a vincere il tempo e a superare le caduche variazioni decorative e stilistiche rinunciando a tutto ciò che è inutile e pleonastico. Questi insegnamenti sono stati compresi con una certa lentezza e soltanto da certi spiriti meno imprigionati da quella visione convenzionale della bellezza architettonica, tramandata dai mestieranti dell'ottocento per diretta degenerazione accademica della razioscinante ma irrazionale estetica del rinascimento. Non è dunque da stupirsi se dalla casa rurale mediterranea, ed in particolar modo da quella italiana, molti dei più intelligenti architetti del nord, abbiano tratto motivo per nuovi orientamenti, abbiano riscoperto la commozione del costruttore poeta sostituendola al mestiere dello scenografo convenzionale. Il tetto piano, i blocchi puri col minimo di aggetti e di accidenti decorativi, la finestra orizzontale, la composizione dissimmetrica, la forza espressiva del muro pieno, l'influenza del paesaggio circostante e soprattutto la spregiudicata coerenza funzionale e tecnica sono evidentemente leggibili in queste opere di architettura rurale. La funzionalità è sempre stata il fondamento logico dell'architettura. Soltanto la presunzione di una società innamorata delle apparenze poté far dimenticare questa legge eterna ed umana nello stesso tempo. Oggi questa legge è stata riscoperta e difesa non solo per ragioni estetiche, ma anche per un bisogno morale di chiarezza e di onestà».

Idem, p. 76.

Il carattere politico dell'operazione culturale messa in atto dalla mostra è abbastanza evidente e comunque non la protegge da critiche. Su "Domus", nel 1937, compare il seguente articolo di Bruno Moretti, in cui si sottolinea il carattere evoluzionistico della ricerca che solleva le forme rurali dall'anonimato ed evidenzia una serie di perplessità sulle ragioni estetiche che portano l'uomo a costruire:

«Le direttive impartite dal Capo del Governo, perché i contadini italiani, anche i più poveri, abbiano presto la loro casa, in tutto adeguata alle nuove concezioni di vita e di lavoro, hanno fra l'altro dato spunto a una mostra e a due libri. Purezza: onestà di rapporti tra forma e funzione, da cui la bellezza germoglia spontanea: intuizione di un intimo profondo valore che solleva queste forme umili fuor dal cerchio angusto delle coincidenze istintive e meccaniche, nel regno vasto dell'arte, sono gli elementi che stanno alla base anche dello studio di Pagano e Daniel.

I quali tuttavia non indulgono all'invito di problemi morali, né si occupano di cercare rapporti a una concezione di vita e le forme d'architettura che le corrispondono, ma piuttosto tentano di ricostruire su premesse evoluzionistiche, un poco *ancien regime* la storia della casa rurale.

Così ci insegnano che, da un unico prototipo, il pagliaio, ripetono la loro origine tutte le forme venute poi, camini, colombaie, che si considerano, oggi principalmente nel loro carattere pittoresco.

La dissertazione breve e serrata, a una prima lettura, incanta. Ma, a ripensarci, l'aura di romantico darwinismo che vi spira sembra un poco inattuale, e l'idea che l'uomo non abbia cominciato dal provvedere sé e i figliuoli d'una capanna, ma dal proteggere paglia e fieno lascia perplessi anche perché gli apporti degli studi più aggiornati sulla vita e i costumi degli abitanti d'Italia nelle età remotissime vi contraddicono.

E infine lascia anche perplessi questo escludere dalla attività creatrice dell'uomo ogni ragione estetica e l'identificare come fanno, in modo piuttosto sbrigativo, Pagano e Daniel, tradizione e pigrizia mentale, che non sono, neppur da lontano, la stessa cosa. Questi i dubbi e i dispareri, che nascono dalla lettura del libro e mettono in corpo una gran voglia di discutere, segno certo che l'opera è viva e feconda.»<sup>51</sup>

Semplificando, possiamo affermare che negli anni Trenta, il Raziona-

---

51 B. MORETTI, *Delle nostre case rurali*, in "Domus", n.110, febbraio 1937, p. 29.

lismo Europeo nutrito di una derivazione mediterranea dell'architettura moderna, riprende una serie di elementi dell'architettura spontanea: la composizione di volumi elementari, tetti a terrazzo, cortili, intonaci bianchi, come esemplificato in alcune opere di Le Corbusier. Su questa base si sono sviluppate le poetiche "astratte" delle avanguardie del Novecento, come Cubismo, Neoplasticismo, Purismo, ecc.<sup>52</sup>

La priorità culturale giocata dall'architettura «mediterranea» nei confronti del «razionalismo» europeo per la definizione del linguaggio purista era del resto già stata rivendicata l'anno precedente da Enrico Peressutti sulle pagine di "Quadrante" e, ancor prima, da Giò Ponti in articoli pubblicati su "Domus", la rivista da lui stesso fondata nel 1928, e raccolti nel 1933 nel volumetto *La casa all'italiana*.<sup>53</sup> E lo stesso Ponti sperimenterà nella Villa a Bordighera del 1938 la reinterpretazione attualizzata e anti-folklorica dei canoni delle costruzioni tradizionali, polemizzando apertamente, nel suo saggio sulla Architettura Mediterranea, contro le volgarità mimetiche e falso-storicistiche delle coeve realizzazioni francesi in «stile provenzale»<sup>54</sup>.

---

52 «Non è dunque da stupirsi - si legge nella relazione per la mostra - se dalla casa rurale mediterranea, ed in particolar modo da quella italiana, molti dei più intelligenti architetti del nord [...] abbiano riscoperto la commozione del costruttore poeta sostituendola al mestiere dello scenografo convenzionale. Il tetto piano, i blocchi puri col minimo di oggetti e di accidenti decorativi, la finestra orizzontale, la composizione dissimmetrica, la forza espressiva del muro piano, l'influenza del paesaggio circostante e soprattutto la spregiudicata coerenza funzionale e tecnica sono evidentemente leggibili in queste opere di architettura rurale. La funzionalità è sempre stata il fondamento logico dell'architettura. Soltanto la presunzione di una società innamorata delle apparenze potè far dimenticare questa legge esterna ed umana nello stesso tempo. Oggi questa legge è stata riscoperta e difesa non solo per ragioni estetiche, ma anche per bisogno morale di chiarezza e onestà»

G. PAGANO, G. DANIEL, *Architettura rurale italiana*, in "Quaderni della Triennale", Milano 1936, p.76.

53 G. PONTI, *La casa all'italiana*, Milano 1933, pp.9-11.

54 G. PONTI, *Architettura Mediterranea*, Milano 1941.



## La crisi del concetto di mediterraneità.

### La critica di Persico e Piacentini

Il primo colpo al concetto di mediterraneità, basato su teorie non suffragate da una pratica architettonica consistente, fu dato da Edoardo Persico, che nel '33 su *L'Italia letteraria*, sottolinea l'inconsistenza del dato fondativo del razionalismo italiano. La critica prosegue sulle pagine di "Domus" nel 1934 in un saggio intitolato *Punto e da capo per l'architettura*, in cui Persico rileva l'equivoco della mediterraneità sin dalle origini del Razionalismo italiano ed accusa il movimento per aver tradito gli ideali europei dell'architettura moderna, introducendo i concetti di mediterraneità e romanità per puri fini strumentali con obiettivi politici. Persico nega la natura mediterranea dell'architettura moderna, tra l'altro recepita in maniera superficiale dal razionalismo italiano. In risposta alla critica sarà realizzata nel '34 da Cosenza la famosa villa a Posillipo, in cui emerge una raffinata rielaborazione dei caratteri mediterranei ispirati alle case dei pescatori. Il progetto presenta in maniera evidente il proprio carattere moderno, senza tradirlo, ma approcciandosi in maniera attenta al luogo.

Ad approcciarsi all'architettura mediterranea, così come documentato su "Domus" nel 1934 fu anche Giò Ponti, interessato alle architetture capresi, attraverso il progetto *Una villa alla pompeiana*, una rielaborazione del tema della casa ad atrio.

Ponti apre il blocco chiuso della casa che si apre sul cortile, togliendo un lato e conferendo alla casa una pianta a U; il quarto lato è però delimitato da un sottile diaframma, costituito da un telaio in cemento armato, che ha la funzione di inquadrare il paesaggio, ma anche di ripristinare l'integrità geometrica dello schema iniziale.

Un atteggiamento particolare rispetto alla mediterraneità fu mantenuto dagli avversari dei razionalisti, che si mostrarono essenzialmente neutrali. Così Piacentini si esprime nel 1931 sulla rivista "Dedalo":

«Ma bisogna ancora esaminare le questioni del clima, del temperamento delle varie razze, delle tradizioni delle civiltà. Oggi tutta l'architettura europea, da Malta al Capo Nord, è divenuta mediterranea. Superfici lisce e bianche, terrazze a tutti i livelli, portici e verande. Spariti i tetti, spariti i bow-windows, sparite le finestre piccole e i muri chiusi. La neve non preoccupa più; se si accumula sulle terrazze durante i lunghi mesi invernali, i buoni e tranquilli olandesi l'andranno a spazzare giornalmente, come si

fa nelle strade: è questione di un po' di buona volontà. E così se il cocente sole estivo dardeggia per più di mezz'anno sulle interminabili vetrate di una casa della Costa Azzurra, si ricorrerà alle tende e ai ventilatori.

Niente paura, purché sia salva la razionalità!»<sup>55</sup>

L'atteggiamento si mostra ironico e volto a sottolineare una diffusione dello stile mediterraneo quasi surreale, che tende all'omologazione, tanto che questa architettura potrebbe finire con il minacciare l'identità dell'architettura italiana: qualsiasi elemento della tradizione mediterranea, una volta rielaborato in chiave nordica dall'internazionalismo architettonico finisce per diventare rovinoso in Italia.

In realtà già nel 1928 Piacentini aveva prodotto uno scritto a commento dell'esposizione romana contenente le sue opinioni sull'architettura razionale, rispetto alla quale condivide le posizioni sulla sincerità costruttiva, il rapporto tra interno ed esterno dell'edificio, il rifiuto dell'imitazione del passato ed aggiunge:

«Perché, insomma, voler far consistere tutta l'essenza dell'architettura nella sola razionalità? Pero debbono a forza equivalersi i due termini: architettura e razionalità? [...] Insomma l'identificazione del bello con lo strutturale non esiste. Lasciamo queste speculazioni aride e metafisiche agli uomini del Nord; sotto il nostro sole non ha mai attecchito il puritanesimo, né il protestantesimo. Noi abbiamo bisogno del gesto e della forma; della parola commossa e del sorriso. Noi siamo essenzialmente musicali; l'arte noi è sempre un canto. [...] Questa prima internazionale architettonica è pur tuttavia un movimento che ha basi serie e della massima importanza. L'errore dei nostri giovani sta nel vedervi soltanto un nuovo indirizzo puramente architettonico, nel credere all'avvento di un nuovo stile, di una nuova forma d'arte, e, da buoni italiani in questo, la prendono per quello che apparisce, e non per quello che è: la prendono per una liberazione definitiva e consolatrice, per un nuovo verbo. Ne hanno quindi assorbite forme per noi assurde: le pareti continue tutte di vetro, che sotto il nostro sole centuplicherebbero i casi di congestione cerebrale; le finestre larghe, buone per diffondere uniformemente negli ambienti la scarsa luce del nord, anziché alte, come noi abbiamo sempre usato per dar aria pure alle zone superiori degli ambienti dove si ammassa e si ferma l'aria viziata. Nien-

---

55 L. PATETTA, *L'architettura in Italia. 1919-1943. Le polemiche*, op. cit., p. 280.

te persiane (addio dolce sollievo di frescura nei cocenti pomeriggi estivi): niente cornicioni o cornici protettive delle facciate, e degli infissi delle finestre: l'acqua entrerà dalle piattaforme e dalle soglie, cancellerà tinte e sgretolerà in pochi mesi intonaci e paramenti. Niente tetti: gli ultimi piani dovranno sopportare il caldo e il freddo in omaggio al razionalismo trionfante (non mi parlate di intercapedini e di camere d'aria, che da vent'anni non ci credo più). Queste sono le nuove droghe internazionali dell'architettura, che da noi si prendono così come sono, e ci si condiscende ogni pietanza: dalla chiesa alla scuola, dal mercato al palazzo».<sup>56</sup>

Piacentini osserva come i popoli europei stanno già tentando di trovare una propria via all'interno del razionalismo, mentre in Italia «I razionalisti, invece, scoprono oggi, dopo vari lustri, questa tendenza internazionalista, vorrebbero farla passare per cosa nuova e per cosa di loro invenzione, e presentarla come genuino prodotto fascista; anziché seguire quanto tutti noi con fatica e amore stiamo concretando, vorrebbero arrivare rapidissimamente, subito anzi, pur d'arrivare, passando dalla Russia e dalla Germania».<sup>57</sup>

Si legge tra le righe la battaglia combattuta tra i differenti schieramenti per vedere la propria architettura espressione del regime, evidenziata anche dall'accusa rivolta ai razionalisti di adesione all'internazionalismo europeo, nonostante in quel periodo più volte venga sottolineata la volontà di differenziare in senso nazionale la propria posizione.

Tuttavia, conviene segnalare che il rapporto tra arte e politica dell'Italia in quel periodo resta comunque, come affermato, difficilmente schematizzabile, innanzitutto per una serie di ambiguità in materia artistica da parte del regime, poi per le differenti filiazioni politiche dei membri dell'architettura razionalista e la disparità di opinioni.

Tutto questo complesso e ambiguo fermento di idee trovò un inevitabile arresto con l'avvento della guerra. I nuovi venti ideologici della ricostruzione spazzarono definitivamente via le ceneri di questo esoterismo. Solo Alberto Sartoris nel 1948 tenterà di riproporre il tema con *Ordre et climat méditerranéen*, il primo volume della *Encyclopédie de architecture nou-*

---

56 M. PIACENTINI, *Prima internazionale architettonica*, in "Architettura e Arte Decorative", VII, fasc. XII, 1928, pp.548-551.

57 L. PATETTA, *L'architettura in Italia. 1919-1943. Le polemiche*, op. cit., p. 296-297.

velle. Ma l'attenzione del dibattito teorico era ormai concentrata altrove.

Cosa resta oggi di quella mitologia? Apparentemente nulla! Anche quelle tendenze «postmoderne» che dichiaratamente si ispirano al passato sono inclini ad un uso spettacolare, ironico e autopubblicitario di stilemi presi a prestito dalla soffitta della storia, piuttosto che alla ricerca delle atmosfere magiche e rarefatte del neopitagorismo di quegli anni. Non è escluso tuttavia che l'eco sopita di quella antica nostalgia torni ad esercitare il suo magnetico richiamo, perché il bisogno di armonia sembra essere una specie di istinto ancestrale, più forte degli stessi bisogni funzionali.<sup>58</sup>

---

58 B. GRAVAGNUOLO, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Electa, Napoli 1994, pp. 48-49.



## capitolo 2

---

### **DOPO LA MODERNITÀ: IL DIBATTITO ANTICO-NUOVO. TRA CONTRAPPOSIZIONE E DIALOGO CON LA PREESISTENZA**



Abbiamo visto come nella fase razionalista l'architettura tradizionale mediterranea è impiegata al fine di individuare forme e intenzioni della nuova architettura, partendo dai caratteri di anonimato e tradizione purista. Nella fase post-bellica si passa ad una coscienza critica più precisa, volta ad individuare regole verificabili empiricamente e catalogabili filologicamente. Si tratta della ricerca di una sistematizzazione che porterà a formule deterministiche, spesso troppo inibenti.

Il tema del "rapporto antico-nuovo" attraversa tutta la storia dell'architettura: lo studio dell'inserimento dell'architettura contemporanea in ambienti storicamente consolidati si sviluppa nel tempo e si evolve seguendo le linee di riferimento delle culture architettoniche dominanti nelle diverse fasi storiche, secondo una dialettica tra continuità e discontinuità che emerge in maniera sempre più evidente nel tempo, nella consapevolezza via via più chiara che la valorizzazione dell'eredità storica è resa possibile se attuata nella valutazione di questa come parte di un contesto vivo, in grado di ricevere i nuovi valori fisici e simbolici della contemporaneità.

In questi anni il nodo principale della questione verte sulla liceità o meno dell'inserimento dell'architettura, moderna prima e contemporanea poi, nella città antica e, di seguito, sulla scelta delle azioni operative da attuare nei centri storici: le distruzioni della Seconda Guerra sgretolano i sogni di un passato messo sotto vetro e la discussione sulla legittimità dei nuovi interventi nei contesti consolidati richiede una riflessione sul linguaggio architettonico da impiegare, vista la crisi post-bellica dei principi del Movimento Moderno.



## Il problema pratico: la ricostruzione.

### Tra pianificazione ed insufficienza normativa

Riconoscere il valore culturale del patrimonio storico impone al progetto contemporaneo di confrontarsi con l'eredità del passato e ciò, in qualche modo, ne limita le possibilità espressive: di fronte ad approcci stilistici che si relazionano per contrasto, una serie di progetti affermano il proprio carattere contemporaneo, riconoscendo i caratteri storici dell'esistente, che vengono assunti e rielaborati.<sup>1</sup>

---

1 Una premessa essenziale per analizzare questo fenomeno è la comprensione della nozione di patrimonio e, di conseguenza, dei processi di trasformazione dei valori di riferimento collettivi che interessano il territorio ed i centri italiani nel secondo dopoguerra che spesso hanno minato il patrimonio architettonico esistente ed i valori dei quali era portavoce. Chiarire il concetto di patrimonio significa puntualizzare il rapporto che devono instaurare i nuovi interventi con il contesto storico.

Nel corso degli anni la nozione di patrimonio si estende da complesso di beni materiali da tramandare di generazione in generazione, ad insieme di contenuti immateriali da conservare e trasmettere come eredità al futuro. Tutti i monumenti, da quelli individuati come tali a quelli che lo diventano per la loro antichità, sono espressione di una civiltà o di un determinata epoca storica. Come afferma le Goff «il documento non è neutro, non deriva solo dalla scelta dello storico, egli stesso parzialmente condizionato dalla sua epoca e dal suo ambiente; è prodotto consciamente o inconsciamente dalle società del passato per imporre un'immagine di questo passato non meno che per dire "la verità". [...] Bisogna destrutturare il documento per scoprire le condizioni della sua produzione». Cfr. J. LE GOFF, *La nouvelle histoire*, Paris 1979; tr. it. *La nuova storia*, Mondadori, Milano 1983, p. 42.

L'estensione della nozione di monumento da oggetto di interesse "storico-culturale" a quella di "bene culturale" comprendente il paesaggio è rintracciabile nelle Carte e nelle Convenzioni internazionali, a partire dalla Carta di Atene per il Restauro dei monumenti storici del 1931 (Cfr. *La Carta del Restauro di Atene* è un documento pubblicato nel 1931 dall'International Museums Office (organismo alla base dell'attuale dall'International Council on Monuments and Sites) ed è il risultato della Conferenza di Atene del 1931, tenutasi tra il 21 e il 31 ottobre 1931.), nella quale si fa riferimento al valore storico e documentario del "patrimonio artistico ed archeologico per l'umanità", per il quale propone interventi conservativi scientifico-filologici, volti anche al reinserimento del monumento nel contesto reale. Passando attraverso i concetti di «cultural heritage» e «cultural property», introdotti dalla Convenzione dell'Aja del 1954 per la tutela dei beni culturali in caso di conflitto armato, la Carta di Venezia del 1964 (*La Carta internazionale del Restauro*, nota come *Carta di Venezia*, è stata promulgata a conclusione dei lavori del Secondo Congresso Internazionale degli Architetti e dei Tecnici dei Monumenti Storici (Venezia, 25-31 maggio 1964). Alla carta diedero un contributo fondamentale soprattutto gli studiosi italiani quali Roberto Pane, Pietro Gazzola e Cesare Brandi) afferma che «la nozione di monumento storico comprende tanto la creazione architettonica isolata quanto l'ambiente urbano o paesistico che costituisca la testimonianza di una civiltà particolare, di un'evoluzione significativa o di un avvenimento storico. Questa nozione si applica non solo alle grandi opere ma anche alle opere modeste che, con il tempo, abbiano acquistato un significato culturale». Segue la Carta Europea del Patrimonio architettonico

---

(Carta della conservazione integrata) firmata ad Amsterdam nel 1975, nella quale si propone la conservazione integrata al fine di reinserire il patrimonio storico all'interno delle dinamiche urbane. (L'articolo 7 della Carta di Amsterdam approfondisce l'approccio integrato: «La conservazione integrata è il risultato dell'uso congiunto della tecnica del restauro e della ricerca di funzioni appropriate. L'evoluzione storica ha fatto sì che il cuore degradato delle città antiche e spesso anche i paesi abbandonati siano divenuti delle riserve di alloggi a buon mercato. Il loro restauro deve essere condotto in uno spirito di giustizia sociale e non deve essere accompagnato dall'esodo degli abitanti di condizioni modeste. La conservazione integrata deve costituire perciò uno degli elementi preliminari della pianificazione urbana e territoriale. È opportuno notare che la conservazione integrata non esclude l'architettura contemporanea nei quartieri antichi, ma essa dovrà tener conto dell'ambiente esistente, rispettare le proporzioni, la forma e la disposizione dei volumi così come i materiali tradizionali»). Per seguire, la Carta internazionale per la salvaguardia delle città storiche prodotta in seno alla Dichiarazione di Washington del 1987, nella quale si passa maniera più chiara dal monumento in quanto oggetto isolato, alla nozione di monumento in quanto insieme architettonico: città, centri e quartieri storici sono riconosciuti «espressioni materiali della diversità della società attraverso la storia» ed «esprimono, oltre alla loro qualità di documento storico, i valori peculiari di civiltà urbane tradizionali». (Nel preambolo, la Carta di Washington afferma: «Tutte le città del mondo, risultanti sia da uno sviluppo più o meno spontaneo sia da un determinato progetto, sono le espressioni materiali della diversità della società attraverso la storia e sono, per questo, tutte storiche. La presente Carta concerne più precisamente le città, grandi o piccole, ed i centri o quartieri storici, con il loro ambiente naturale o costruito, che esprimono, oltre alla loro qualità di documento storico, i valori peculiari di civiltà urbane tradizionali. Ora, questi sono minacciati dal degrado, dalla destrutturazione o meglio, distruzione, sotto l'effetto di un modo di urbanizzazione nato nell'era industriale e che concerne oggi, universalmente, tutte le società. Di fronte a questa situazione, spesso drammatica, che provoca perdite irreversibili di carattere culturale e sociale ed anche economico, il Consiglio internazionale dei monumenti e dei siti (ICOMOS) ha ritenuto necessario redigere una "Carta internazionale per la salvaguardia delle città storiche"».

Questo nuovo testo, completando la "Carta internazionale sulla conservazione ed il restauro dei monumenti e dei siti" (Venezia, 1964), unisce i principi e gli obiettivi, i metodi e gli strumenti atti a salvaguardare la qualità delle città storiche, a favorire l'armonia della vita individuale e sociale ed a perpetuare l'insieme di beni anche modesti, che costituiscono la memoria dell'umanità.

Come nel testo della Raccomandazione dell'UNESCO "concernente la salvaguardia degli insiemi storici o tradizionali ed il loro ruolo nella vita contemporanea" (Varsavia-Nairobi, 1976) e come anche in altri Strumenti internazionali, si intendono qui per "salvaguardia delle città storiche" le misure necessarie sia alla loro protezione, alla loro conservazione ed al loro restauro che al loro sviluppo coerente e al loro adattamento armonioso alla vita contemporanea».)

Infine, la Carta di Cracovia del 2000, prodotta in seno alla Conferenza Internazionale sulla Conservazione "Cracovia 2000" e alla sua sessione plenaria finale "Cultural Heritage as the Foundation and the Development of Civilisation", in cui si auspica l'impiego di un linguaggio architettonico contemporaneo per i nuovi interventi nei centri storici o consolidati, pur con adeguati vincoli e nel rispetto dell'esistente, attraverso uno studio continuo, nella prospettiva della rigenerazione continua del suo stato, considerando la città come un sistema in costante movimento. (Nel preambolo della Carta di Cracovia: «Agendo nello spirito

La problematica dell'inserimento nell'esistente prende avvio sin dalla fine dell'800, da Camillo Sitte che affronta alcuni problemi cruciali dell'urbanistica della sua epoca, provando a coniugare nuovi piani regolatori, rispondenti alle esigenze della modernità, con il tessuto urbano preesistente, nel tentativo di mantenere un sapiente equilibrio tra architetture e

---

della Carta di Venezia, tenendo presenti le raccomandazioni internazionali e sollecitati dalle sfide derivanti dal processo di unificazione europea alle soglie del nuovo millennio, siamo consapevoli di vivere in un periodo in cui le identità, pur in un contesto generale sempre più allargato, si caratterizzano e diventano sempre più distinte. L'Europa del momento è caratterizzata dalla diversità culturale e quindi dalla pluralità dei valori fondamentali in relazione al patrimonio mobile, immobile ed intellettuale, dai diversi significati ad esso associati e conseguentemente anche da conflitti di interesse. Questo impone a tutti i responsabili della salvaguardia del patrimonio culturale il compito di essere sempre più sensibili ai problemi ed alle scelte che essi devono affrontare nel perseguire i propri obiettivi. Ciascuna comunità, attraverso la propria memoria collettiva e la consapevolezza del proprio passato, è responsabile dell'identificazione e della gestione del proprio patrimonio. Questo non si può definire in modo fisso. Può essere definito solo il modo in cui il patrimonio può essere individuato. La pluralità nella società comporta anche una grande diversità del concetto di patrimonio come concepito dall'intera comunità. I monumenti, come singoli elementi del patrimonio, sono portatori di valori che possono cambiare nel tempo. Questa variabilità dei valori individuabili nei movimenti costituisce, "di volta in volta", la specificità del patrimonio nei vari momenti della nostra storia. Attraverso questo processo di cambiamento, ogni comunità sviluppa la consapevolezza e la conoscenza della necessità di tutelare i singoli elementi del costruito come portatori dei valori del proprio patrimonio comune. Gli strumenti ed i metodi sviluppati per giungere ad una corretta salvaguardia devono essere adeguati alle diverse situazioni, soggette ad un continuo processo di cambiamento. Il particolare contesto di selezione di questi valori necessita della predisposizione di un piano di conservazione e di una serie di decisioni. Queste devono essere codificate in un progetto di restauro redatto in base ad appropriati criteri tecnici e strutturali»).

Nelle carte si ritrova sempre una posizione intermedia tra la conservazione dell'oggetto singolo e quella di un intero ambito urbano. In realtà, la visione del monumento isolato come oggetto di tutela, principio di stampo ottocentesco, continua ad essere presente in tutta la prima metà del '900. Questo porterà i vari paesi europei a formulare una serie di norme sulla tutela dei singoli oggetti storici. Così, ad esempio, in Italia, accanto alla conservazione passiva dei monumenti si assiste a generosi sventramenti urbani attuati dalle politiche fasciste. (Cfr. Legge 29 giugno 1939, n. 1497, in materia di "Protezione delle bellezze naturali", oggi abrogata. È la prima legge organica in materia di bellezze paesaggistiche ed amplia il concetto di bene tutelabile. Le "cose" soggette alla legge sono qualificate in base al criterio estetico, qualora non siano annoverate nella categoria dei «beni culturali». Essa rappresenta il documento che regola l'intervento dello Stato finalizzato alla protezione dell'ambiente; la sua struttura è il riferimento per l'azione pubblica di tutela e occupa un posto centrale all'interno del complesso delle discipline di settore che tentano di attuare una gestione corretta degli aspetti territoriali del paesaggio e delle bellezze naturali.

In un simile panorama in cui numerose sono le contraddizioni, la concezione della città in quanto realtà storica interessa anche il restauro, che inizia a concentrarsi sull'intervento nell'ambito urbano, che comprende la città antica.

spazi ineditati, che egli suggerirà di basare sulle proporzioni delle città antiche. Partendo da un giudizio negativo della realtà contemporanea, mancante di artisticità, Sitte propone di studiare le sistemazioni urbane del passato, per individuare le ragioni della loro bellezza. Determinate queste ragioni, pensa di ricavare alcune regole, la cui applicazione permetta risultati soddisfacenti non lontani da quelli dell'antichità.<sup>2</sup> Le posizioni di Sitte trovano eco nelle teorie di Gustavo Giovannoni, secondo il quale la città storica non è un insieme di singoli edifici, ma un vero e proprio organismo, generato dalla «legge della "permanenza dello schema planimetrico"».<sup>3</sup> Giovannoni considera le città opere d'arte collettive, preziose ed insostituibili nel loro insieme e non solo nei monumenti che ospitano. Il valore di questi non può pertanto essere separato da quello dell'ambiente con il quale si sono formati, pena la loro irrimediabile perdita.<sup>4</sup> Tra gli interventi proposti da Giovannoni per la tutela della città storica ricordiamo quello del diradamento (sul quale pubblicò nel 1913 il saggio "Il diradamento edilizio dei vecchi centri"<sup>5</sup>), pensato per ridurre la densità dei singoli isolati e che ha trovato fortuna nei piani di salva-

2 Cfr. C. SITTE, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889, trad. it. U. MONNERET DE VILLARD (a cura di), *Note sull'arte di costruire le città*, Società Editrice Tecnico Scientifica, Milano 1907.

3 Secondo la quale «l'abitato dei vecchi quartieri può [...] assomigliarsi agli alberi di un bosco. Germogliati talvolta con libera disposizione naturale e talvolta piantati secondo filari o disposti radi in larghi spazi, ovvero sottili e fitti a racchiudere la verde ombra, essi muoiono per decrepitezza o sono tagliati dall'ascia, ma i nuovi virgulti nascono dalle stesse ceppaie, riproducono gli stessi aggruppamenti dei "loro progenitori". Così le case: si rinnovano, si trasformano, si ricostruiscono, ma il loro andamento raramente varia dal primo schema edilizio, che sopravvive come trama dello sviluppo successivo e ci rivela lo stile originario, sia di nascita spontanea, sia di piantagione».

4 «ormai [...] ci siamo accorti di due verità: l'una è quella che un grande monumento ha valore nel suo ambiente di visuali, di spazi, di masse e di colore in cui è sorto, od almeno in quello che vi si è adattato intorno con quel sentimento di armonia che la persistenza del piano ed il permanere dei caratteri cittadini di spazi e di sentimento d'arte locale hanno quasi sempre mantenuto; l'altra è che l'aspetto tipico della città o delle borgate ed il loro essenziale valore d'arte e di storia risiedono soprattutto nella manifestazione collettiva data dallo schema topografico, negli aggruppamenti edilizi, nella vita architettonica espressa nelle opere minori. [...] Ed il Piacentini giustamente commenta: "Per conservare una città non basta salvare i monumenti e i bei palazzi isolandoli ed adattandogli intorno un ambiente tutto nuovo, occorre anche salvare l'ambiente antico con cui essi sono intimamente connessi "[...]».

*Ivi*, pp. 176,177.

5 G. GIOVANNONI, *Il diradamento edilizio dei vecchi centri. Il quartiere della Rinascenza a Roma*, in "Nuova Antologia", n. 997, luglio 1913.

guardia di molte città europee.<sup>6</sup> Partendo dallo stesso assunto, Marcello Piacentini, applica la teoria allo sviluppo del nuovo centro, lasciando in secondo piano il vecchio nucleo.

Il dibattito in merito a questi temi vedrà il suo massimo sviluppo negli anni '50 e '60, durante la fase della ricostruzione post-bellica, nell'ambito della quale ci si interroga sul tema della legittimità o meno dell'inserimento del nuovo nell'antico, per poi scemare successivamente.<sup>7</sup>

Numerosi sono i saggi scritti in quegli anni sull'argomento, a partire da quelli comparsi su "Casabella-continuità", seguiti dalle discussioni che hanno animato i convegni sull'argomento.

I risultati di tali riflessioni si sono tradotti spesso in vincoli normativi e teorici da una parte o in trasformazioni contrastanti dall'altra causando totale immobilismo o manomissioni irreversibili. Ripercorrendo il dibattito è possibile capire ciò che di questo può ancora essere considerato valido e cosa, attualmente, ha perso significato, al fine di alimentare una nuova riflessione sui rapporti che esistono o possono essere instaurati tra nuova architettura e contesto storico.

Nonostante il concetto di bene culturale si fosse esteso per comprendere non solo l'oggetto singolo, ma l'intera città ed il rapporto della singolarità con il contesto, determinando nuove modalità di intervento, di tutela e conservazione, nonché di inserimento del nuovo, negli anni '50 gli interventi della ricostruzione postbellica sono spesso il risultato di una speculazione che minaccia il tessuto edilizio storico. Non è dunque un caso che il dibattito sugli interventi da attuare nei contesti consolidati abbia avuto la massima tensione ideale tra gli anni '50 e '60, coinvolgendo diversi ambiti dell'architettura, dal restauro al progetto, per arrivare

---

6 È stato infatti applicato in Francia a partire dagli anni Sessanta, in occasione delle prime operazioni di salvaguardia, ed è ampiamente praticato nei piani "di nuova generazione", ovvero nei piani di salvaguardia per le città antiche, che vengono ritenuti frutto delle più attuali posizioni teoriche sul recupero urbano. Anche in Spagna il criterio del diradamento sembra essere lo strumento preferito, e culturalmente giustificato, per risolvere i problemi di luce e di aria delle abitazioni inserite nelle strette maglie dei tessuti urbani.

7 I congressi: *I problemi urbanistici nelle città a carattere storico*, Napoli 1949; *Centro antico, rapporto con la nuova edilizia*, IV Congresso Nazionale di Urbanistica, Torino 1956; *Importanza urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*, Convegno della Triennale a Milano, 1957; *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, VI Congresso Nazionale di Urbanistica, Lucca 1957; *Salvaguardia dei centri storici*, Gubbio, 1960; *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo*, Venezia 1965.

ad interessare la regolamentazione urbanistica.

Mentre in Inghilterra ed in Russia i problemi della ricostruzione vengono affrontati in maniera sistematica secondo precisi programmi, chiamando in causa differenti ambiti di studio, in Italia non viene coinvolto il rinnovamento urbanistico, la cui legge, dal 1942, non è stata rivista.

Pertanto, nonostante i dettami del restauro conservativo siano abbastanza chiari, esiste un grande divario tra gli strumenti operativi, norme e leggi, e la realtà, che soprattutto di fronte alle necessità di ricostruzione post-bellica, muta velocemente. Ciò porterà all'approfondimento dello studio sul senso del luogo ed il legame che questo istituisce con l'architettura, soffermandosi spesso sulla forma più che sui contenuti della questione.

### **Le posizioni nel dibattito.**

#### **Il confronto tra storici ed innovatori, tra continuità e contrasto**

Il problema dell'intervento nei centri storici nasce dalle problematiche poste dalla ricostruzione post-bellica e dalla sfiducia nei confronti dell'architettura moderna. Facendo un passo indietro di qualche anno potremo richiamare una riflessione posta da Giovannoni, che ancor prima della fine della guerra, afferma: «Che cosa saprà fare la frigida e sbandata architettura moderna di fronte a tutto questo nella ricostruzione? [...] abbiamo noi uno stile, che può dirsi veramente rappresentativo del nostro tempo, sì da poter prendere posto, non in quartieri moderni di tipo utilitario, ma nella solennità dei monumenti o nell'armonia del loro ambiente tra le schiette manifestazioni del passato? Non si va a rischio di porre accanto ad opere che rispondono a una magnifica tradizione d'arte continua, altre che non sono ancora riuscite a maturarsi e ad ambientarsi e che testimoniano non un secolo ma appena un decennio, travolte poi dal mutevole giro della moda?»<sup>8</sup>.

Nonostante la posizione di Giovannoni sia chiaramente definita, nelle sue parole troviamo il centro attorno al quale ruota la discussione che oppone le posizioni dei conservatori da una parte e degli innovatori dall'altra. I

---

8 G. GIOVANNONI, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*, Apollon, Roma 1945, pp. 207-208.

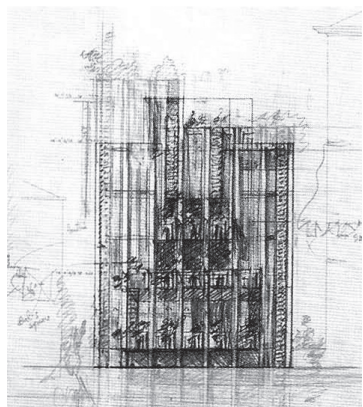
primi sono fermi su posizioni che vedono una totale incapacità dell'architettura moderna a confrontarsi con l'esistente: qualsiasi nuovo intervento deve seguire le regole ed i codici spaziali dettati dall'esistente storico. Si tratta di approcci storicisti, che risolvono qualsiasi problema di inserimento attraverso l'individuazione delle regole da rispettare, un presupposto secondo il quale ricerca storica e progettuale coincidono, nell'utopico tentativo di congelare lo *status quo*. Dal canto loro gli innovatori rivendicano il diritto di ogni presente storico ad affiancare all'antico l'architettura del proprio tempo: non è previsto nessun tipo di ambientamento, ma il rapporto tra storico e contemporaneo si veicola secondo alcuni attraverso una vera e propria lacerazione, per contrasto, secondo altri è in grado di superare l'inconciliabilità. L'impossibilità di generare una continuità dipende da una concezione non solo spaziale, ma anche temporale differente tra città antica e moderna, l'una basata su immutabilità e permanenza, l'altra su caratteri temporanei ed effimeri. Molto spesso i conservatori criticano l'inserimento del nuovo nell'antico anche in termini di accostamento visivo, facendo riferimento al "volto" della città che non deve essere modificato, riducendo il problema ad una questione di gusto. Un esempio emblematico di questo punto di vista è stato quello sorto attorno al progetto del "Masieri Memorial" (1953), di Frank Lyod Wright a Venezia. La famiglia Masieri aveva incaricato Wright di realizzare una casa per studenti al posto di un piccolo edificio accanto a Palazzo Balbi. L'idea di Wright prevede un edificio su pianta triangolare, più alto dell'esistente, con la facciata fronteggiante Cà Foscari suddivisa da paraste.<sup>9</sup> La Commissione edilizia non consentì la realizzazione dell'opera, ma le posizioni furono numerose e differenti. Tra i più intransigenti oppositori alla realizzazione del progetto è Antonio Cederna, che considera inammissibile la realizzazione di un progetto simile, visto che il sistema edilizio del Canal Grande è unico e intangibile ed ogni parte è un importante tassello di un tessuto consolidato.

Nella posizione opposta, Bruno Zevi sostiene che il rapporto tra edilizia storica e consolidata si risolve con la qualità edilizia, non con accorgimenti stilistici.<sup>10</sup>

9 Cfr. E. NATHAN ROGERS, *Polemica per una polemica*, in "Casabella" n. 201, maggio-giugno 1954; T. SAMMARTINI, *Death in Venice: the Masieri Foundation*, in "Architectural Review", n.1038, 1983.

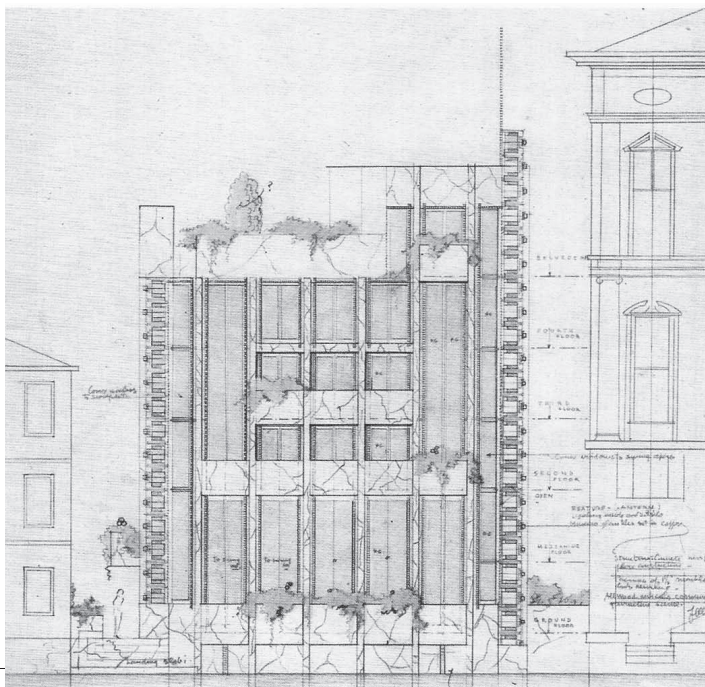
10 «Se c'è un architetto contemporaneo che abbia un intrinseco diritto di costruire a Vene-





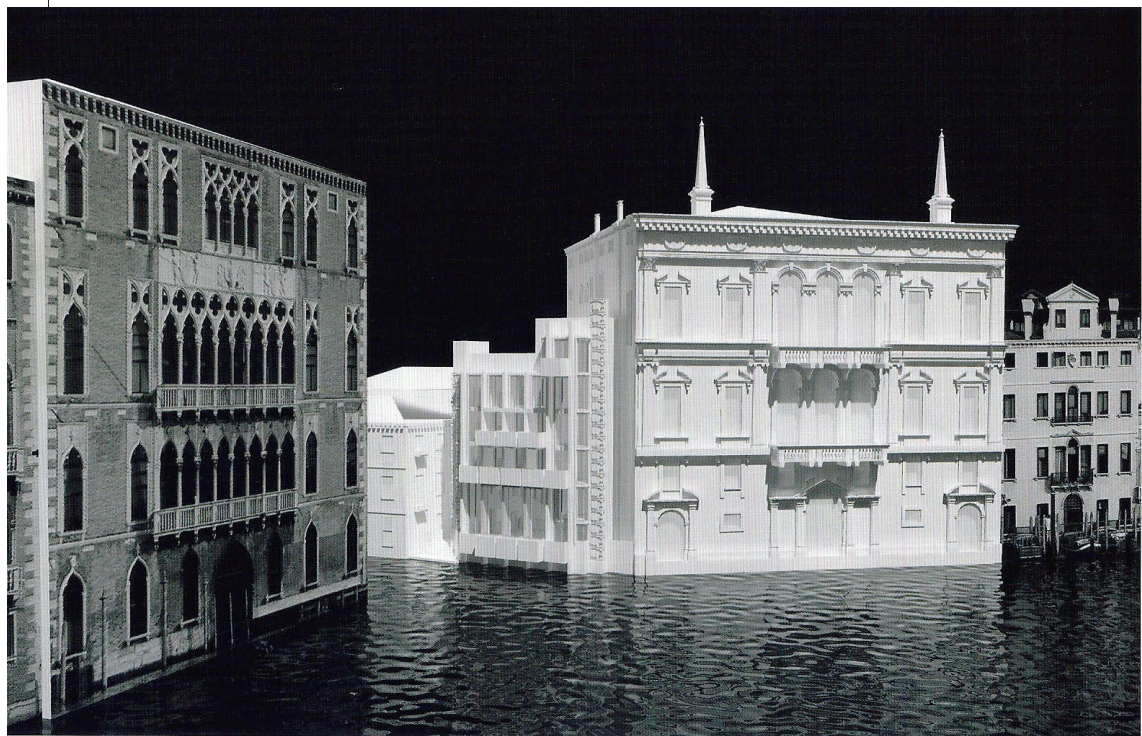
1

1. 2. 3. Frank Lloyd Wright, progetto per la casa dello studente Masieri Memorial a Venezia, 1953. Disegno e plastico. [Tratto da: C. MEZZETTI, M. UNALI, Acqua & Architettura rappresentazioni, edizioni Kappa, Roma 2008, pp. 393, 396]



2

3





Nonostante le motivazioni addotte dagli innovatori, la pratica dell'ambientamento diventerà dottrina ufficiale delle Soprintendenze, che approveranno il falso storico ed il mimetismo come metodi operativi di intervento nella città consolidata, con conseguenze spesso inefficaci, se non dannose. Le motivazioni che guidano gli interventi mostrano una profonda insicurezza e diffidenza della cultura architettonica verso l'architettura del Movimento Moderno e questo atteggiamento si ritrova nel dibattito dei centri storici e più generalmente in quello legato al rapporto antico-nuovo.

### **Roberto Pane. La città come organismo dinamico**

Su questi temi di ricerca si concentreranno gli interventi del Congresso *L'importanza urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*, organizzato da Roberto Pane in occasione dell'XI Triennale di Milano del 1957, nel corso del quale, visti gli interventi incontrollati nei centri storici, si chiamano in causa diversi ambiti dell'architettura, dal rapporto tra restauro e monumento, all'incontro tra antico e nuovo e la legislazione in merito. Nel suo intervento *"Restauro dei monumenti e conservazione dell'ambiente antico"*, Pane afferma che «il moderno restauro dei monumenti è strettamente legato alla tutela di tutto il centro antico e che, attraverso tale esigenza, oramai universalmente accettata, la materia stessa del restauro e della conservazione non può considerarsi indipendente dal piano regolatore urbano [...]. Per meglio individuare la legittimità di tali nuovi orientamenti ciascuno di Voi è in grado di richiamare alla memoria numerosissimi casi di false sistemazioni monumentali nelle quali, col pretesto di un'assurda ed antistorica "liberazione", è stata operata una vera e propria alienazione ambientale, riducendo un edificio illustre ad una solitudine per la quale esso non era mai stato pensato né desiderato»<sup>11</sup>. I piani di ricostruzione diventano il veicolo per tradurre a livello pratico le teorie

---

zia, questo è Wright [...] Se non diamo fiducia al più grande architetto vivente, in chi mai la porremmo? Per una volta almeno tacciano i mediocri invidiosi del genio, i burocrati pavidi, i protezionisti della nostra cultura. Il progetto di Wright doveva essere approvato a busta chiusa».

11 R. PANE, *Restauro dei monumenti e conservazione dell'ambiente antico*, in "Attualità e urbanistica del monumento e dell'ambiente antico, Atti del Convegno", Milano 1957, p. 7.

elaborate sino a quel momento, ma la crisi del Movimento Moderno, determinata dalla speculazione edilizia e da un travisamento dell'International Style, e la mancanza di una regolamentazione urbanistica adeguata comportano una divergenza tra aspetti teorici e pratici, che si traducono anche in una inadeguata interpretazione del senso della storia.

Nello stesso convegno, nel suo contributo *Tutela legale dei centri antichi e sue carenze*, Mario Labò sottolinea l'inesistenza di una normativa in merito alla tutela dei centri storici e rivolge la sua attenzione anche ai centri minori, sostenendo la necessità di conciliare le correnti opposte «di chi sostiene di imbalsamare i nuclei urbani esistenti perché ritengono impossibile una conciliazione fra l'edilizia antica e quella moderna e quelli che sostengono il principio opposto, senza tuttavia sentire i problemi dell'ambiente urbano, escludendo la profonda e necessaria ricerca di un linguaggio che di quell'ambiente tenga conto al di là d'ogni conformismo stilistico»<sup>12</sup>. Inoltre, partendo dall'idea di tessuto urbano in quanto organismo composto da parti fortemente connesse tra loro, sostiene «che l'ambiente sia sentito come un'opera della collettività da salvaguardare in quanto tale, e cioè non come integrale conservazione di una somma di particolari, ma come rapporto di masse e di spazi che consenta la sostituzione di un edificio antico con uno nuovo purché sia subordinato al rapporto suddetto»<sup>13</sup>.

Quest'ultima tematica costituì un importante motivo di ricerca sia nell'ambito della tutela che di un nuovo linguaggio moderno e fu ampiamente affrontata da Pane in occasione del VI Congresso Nazionale di Urbanistica a Torino, *Nuove esperienze urbanistica in Italia*, nel 1956. L'intervento è stato in seguito pubblicato dall'Università degli studi di Napoli, con il titolo *Città antiche, edilizia nuova*.

«Quando pensiamo ad un accostamento tra l'edilizia moderna e l'antica sentiamo subito sollevarsi in noi molti problemi ed interrogativi; e ciò specialmente in Italia, dove più che in ogni altro Paese del mondo tale accostamento denuncia il contrasto tra due modi di vita, quello che si manifesta nella ricchissima stratificazione del nostro passato e l'imma-

---

12 M. LABÒ, *Tutela legale dei centri antichi e sue carenze*, in "Attualità e urbanistica del monumento e dell'ambiente antico. Atti del Convegno", *op. cit.*, p. 80.

13 R. PANE, *Restauro dei monumenti e conservazione dell'ambiente antico*, *op. cit.*, p. 7.

gine nuova e brutale che ad essa si va aggiungendo, senza determinare una nuova unità, ma dando ovunque il senso di una penosa intollerabile frattura. La città che si accosta e si sovrappone all'antica ci appare come l'espressione di un impulso economico troppo forte perché sia possibile mutarne e ordinarne i movimenti. La caotica espansione obbedisce alle sollecitazioni di un immediato e cieco interesse privato, e quasi mai trova accolto il richiamo ad una ordinata predisposizione urbanistica che faccia salvi gli interessi della comunità»<sup>14</sup>.

Di fronte a posizioni che da un lato considerano il "saperci fare" l'unico strumento necessario per poter intervenire nel tessuto storico e dall'altro trascurano le connessioni tra nuovo ed antico, Roberto Pane pone una questione: «Se è vero cioè che vecchio e nuovo siano realmente inconciliabili, o se la crisi consista invece in un generale stato di rassegnazione e d'inerzia morale, per cui rinunziamo a farci padroni della tecnica da noi stessi creata. È vero l'uno e l'altro: prima ancora che fra linguaggio figurativo del passato e edilizia di oggi, l'inconciliabilità è radicata nell'incolmabile differenza che separa il presente e il passato: due mondi non solo profondamente difformi, ma che non potranno mai incontrarsi e riunirsi fino a che il primo non giunga a superare il piano empirico della pratica quotidiana per ritrovare, nella precisa coscienza degli atti compiuti, l'esigenza di esprimere i sentimenti nella forma, e la necessità di istituire l'unità concettuale e di mantenere la coerenza morale. Il mancato accordo tra antico e nuovo dipende proprio dall'impossibilità di porre l'uno e l'altro sopra uno stesso piano, e dall'assurdità di voler operare una fusione fra linguaggio e schema, tra forma e informe, e di voler innestare ciò che nasce già morto sopra quello che è eternamente vivo»<sup>15</sup>. Per Pane edilizia moderna e storica non sono inconciliabili: «quest'invocata intangibilità rappresenta un perfetto assurdo, la bellezza di una città consiste nel suo valore d'organismo, ancora più che nei suoi monumenti eccezionali»<sup>16</sup>; un organismo che si modifica in ogni tempo.

Di fatto, però, nonostante nessuno dei protagonisti del dibattito pro-

---

14 R. PANE, *Città antiche edilizia nuova*, relazione al Convegno dell'INU di Torino del 1956, pub. vol. omonimo E.S.I., Napoli 1959, p. 71.

15 *Ivi*, p. 113.

16 *Ivi*, p. 119.

ponesse di sostituire la città antica e fossero evidenti le necessità della città contemporanea, ci furono posizioni che comunque sostennero l'inconciliabilità tra città antica ed architettura moderna. Cesare Brandi, ad esempio, in *Processo all'architettura moderna*<sup>17</sup> sottolinea come la differente visione spaziale tra architettura storica e moderna ne determini l'inconciliabilità.<sup>18</sup> Pane si oppone alla posizione di Brandi che considera «tutta conclusa in una dimensione estetica assai prossima allo schema, e non storica, non considerando che la città, nel suo tessuto, è fatta essenzialmente di letteratura edilizia e non di poesia architettonica» e «non si tratta solo di constatare una dissociazione tra antico e nuovo, ma di riconoscere che il nuovo è dissociato in se stesso»<sup>19</sup>. Pane approfondisce il concetto di città come organismo, sottolineando l'importanza della stratificazione storica.<sup>20</sup>

### **Pane e Zevi. L'inserimento del nuovo nel contesto storico. Sostituzione vs intangibilità del tessuto storico**

Riprendendo il problema del ruolo dell'architetto, nell'aprile 1965, dopo un decennio di dibattiti sul rapporto antico-nuovo, Pane organizza a Venezia, con Giuseppe Samonà, il seminario "Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo". Nella relazione introduttiva Pane inquadra nuovamente i termini del dibattito e stigmatizza le responsabilità dell'architetto,

---

17 C. BRANDI, *Processo all'architettura moderna*, in "Architettura, Cronache e storia", n. 11, 1956.

18 «Il codice dell'architettura andrà collegato non già ad un significato ma alla spazialità che esprime [...] che non esiste né fuori né prima dell'architettura ma si dà astante ad essa...[...] l'architettura moderna non ha senso se si vuole leggere in chiave di spazialità prospettica [...]. Che si tratti di cubismo, d'astrattismo, di protosurrealismo, i dati spaziali assunti dagli architetti moderni hanno in comune il rifiuto anche se non esplicito di uno spazio, com'è quello prospettico [...] che ci riporta continuamente alla misura umana». *Ivi*, p.47.

19 R. PANE, *op. cit.*

20 Secondo Pane manca «un'ordinata predisposizione urbanistica che faccia salvi gli interessi della comunità [...] Si sta perdendo il valore corale della stratificazione storica, l'insostituibile fascino delle strade e delle piazze [...] donde la giusta considerazione che la maggior parte della bellezza di una città consista nel suo valore d'organismo ancor più che dei monumenti eccezionali». *Ivi*, p.38

troppo spesso asservito alle ragioni dell'interesse privato ed evasivo nei confronti della sua responsabilità sociale, contestando l'architettura dello standard e gli esiti più deteriori del funzionalismo<sup>21</sup>.

Nel corso del Convegno, Pane polemizza con Bruno Zevi, che presenta la relazione *In difesa dell'architettura moderna* affermando la possibilità di incontro tra antico e nuovo senza strappi, qualora l'architettura riesca ad essere esplicitamente moderna. Zevi evidenzia come nell'affrontare il problema si tenda sempre ad una difesa dell'antico nei confronti del moderno, senza garantire comunque la qualità dei centri storici ed ostacolando l'affermazione del moderno<sup>22</sup>. Pane considera le affermazioni di Zevi contraddittorie perché da una parte afferma l'inconciliabilità tra nuovo ed antico, dall'altra afferma che le trame storiche vanno rispettate e solo fuori di esse può essere consentita la realizzazione di forme architettoniche moderne<sup>23</sup>. Se Pane sostiene la possibilità di procedere per sostituzione nei centri storici, Zevi afferma la necessaria individuazione delle aree di maggior pregio, che dovranno essere precluse da qualsiasi intervento moderno se non in caso di necessità (restauro filologico), per consentire l'inserimento del nuovo, al di là di ogni mediazione, laddove il tessuto è compromesso<sup>24</sup>.

---

21 «Oltre le teorizzazioni proposte ai più avanzati livelli critici nei confronti di una tradizione particolarmente stimolante come quella italiana, si pongono oggi all'architetto i termini concreti dell'incontro tra un passato riscoperto come radicamento ed una realtà convulsa in grado di superare rapidamente gli stessi valori di comunità nei quali potrebbe rendersi significativa la costruzione del presente. L'esistenza di posizioni spesso antitetiche rivela fratture profonde tra la coscienza più generale dei fenomeni in un orizzonte culturale allargato e le energie di produzione tese ad affermare schemi interni di efficienza verso un modello di civiltà, dove sistematicamente viene escluso l'impegno per una corretta risposta alle richieste autentiche della società».

Cfr. R. PANE, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo*. Relazione introduttiva al Convegno Nazionale sul tema, svolto presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia dal 23 al 25 aprile 1965, in R. PANE, *Attualità dell'ambiente antico*, La Nuova Italia, Firenze 1967, pp. 33-49. Gli atti del convegno furono pubblicati in un numero speciale della rivista bergamasca. Gli atti del convegno furono pubblicati in un numero speciale della rivista bergamasca "Archicollegio", 1965, pp. 7-8.

22 B. ZEVI, *In difesa dell'architettura moderna*. Relazione al Convegno Nazionale di Studio. *Gli architetti moderni e l'incontro tra l'antico e il nuovo*, Venezia 23- 25 Aprile 1965, *op.cit.*

23 R. PANE, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo*, *op. cit.*, p. 78.

24 B. ZEVI, *Contro ogni teoria dell'ambientamento*, in "Architettura. Cronache e Storia", n. 118, 1965.

Il confronto tra Pane e Zevi continuerà su Casabella, dove Pane considera semplicistica la posizione di Zevi<sup>25</sup>, il quale, dal canto suo, si schiera apertamente contro la teoria dell'ambientamento.<sup>26</sup>

È evidente come le posizioni del dibattito, pur partendo da considerazioni che vedono i centri storici come tessuti da valutare nella loro complessità e non per elementi, sono contrastanti e lasciano emergere una situazione incerta per la cultura architettonica.

La fase del dopoguerra è segnata, dunque, da un forte disorientamento: «Nel secondo dopoguerra il razionalismo si è scoperto non come un programma definitivo ma come una sintesi dialettica che conteneva in sé molteplici antinomie e molteplici elementi. Si è cominciato a dubitare di un funzionalismo troppo rigido ed è sorta l'antitesi [...] tra organicismo e

---

25 «Vediamo un po', forse la piazza della Signoria a Firenze, o piazza Santa Croce o quella del Duomo, o la piazza del Campo di Siena o il Canal Grande sono forse "autenticamente antichi?" [...] ogni sforzo di ridurre il problema a schematici e semplicistici termini, come fa Zevi, è un modo di ignorare o respingere il problema stesso [...] la maggiore difficoltà mi pare che consista nel fare intendere che la problematica maggiore ha valore non per sé medesima, ma assai più che per le cose di cui l'ambiente antico assume significato di simbolo, e cioè il simbolo della continuità della cultura»

Cfr. R. PANE, *Antico e nuovo*, in "Casabella", n. 297, 1965.

26 «Il milieu culturale favorisce l'infacciamento delle coscienze creative perché è condizionato dalle teorie dell'ambientamento. Mentre le Soprintendenze ai Monumenti esercitano generalmente un'influenza nefasta nelle commissioni edilizie, osteggiando i progetti schiettamente moderni e approvando ogni tipo di compromesso, in congressi e convegni si discute dell'edilizia di sostituzione nei centri storici tentando di precisarne i caratteri e i limiti. [...] I discorsi sull'esigenza che l'architettura moderna si "ambienti" nel contesto in cui s'inserisce, sembrano dettati dal buon senso, ma come avviene, quasi sempre, la via del buon senso conduce alla catastrofe. Non facciamoci ingannare dall'edilizia di sostituzione. Il tema sembra nuovo, ma l'intenzione è vecchissima. Si cerca di riportare l'Italia fuori dal circuito culturale europeo, non più con l'azione repressiva della dittatura, ma con i metodi del sottogoverno e della burocrazia, inducendo gli architetti alla stanchezza e al tirare a campare. Le teorie dell'ambientamento dovrebbero servire a tutelare l'antico sacrificando le nuove espressioni. La storia ci dimostra che accade il contrario. Se Marcello Piacentini avesse proposto di costruire una serie di edifici lecorbusierani o quattro torri alla Mies presso San Pietro, l'avrebbero fermato; siccome ha offerto un linguaggio evirato, tra falso-antico e falso-moderno, l'obbrobrio è stato perpetrato. Ne nasce un paradosso: basta fare una brutta architettura per avere il diritto di rovinare il centro storico. Ne discende questa conclusione: per salvare i valori del passato, bisogna lottare per l'architettura moderna, contro le teorie dell'ambientamento che tendono a depravarla e fungono da pretesto per ogni genere di scempi».

Cfr. B. ZEVI, *Contro ogni teoria dell'ambientamento*, op. cit.

funzionalismo»<sup>27</sup>. Si mette in dubbio il linguaggio moderno e la capacità dell'architettura moderna di rispondere alle esigenze attuali, rese più complesse dalle problematiche della ricostruzione. Lo sviluppo tecnico, i nuovi materiali a disposizione, non hanno corrisposto all'acquisizione di uno stile, ma ci si trova ancora in una fase "arcaica", corrispondente ancora ad uno sviluppo artistico.<sup>28</sup>

### **Ernesto Nathan Rogers. La stratificazione urbana.**

#### **Una rifondazione operativa basata sul contesto**

Un interessante riflessione sulla stratificazione è offerta anche da Rogers che, in *Esperienze dell'architettura*, rivendica il diritto di espressione architettonica di ogni periodo storico<sup>29</sup>. Secondo Rogers l'unica 'garanzia' 'valida' ed 'oggettiva' «è che si tuteli alla stessa stregua tutto il territorio nazionale e che ovunque si costruisca al massimo livello: con il massimo senso di responsabilità.

Per ristabilire l'unità della cultura bisogna che siano abolite le frontiere fra impossibili categorie di fenomeni concatenati (monumenti e ambienti storici e fra questi e gli ambienti naturali).

Però se si invoca lo storicismo, per dar nuovo significato al passato, bisogna considerare storicisticamente anche il presente nella sua complessità. E non v'è nessuna ragione fondatamente filosofica per dire il contrario e cioè, che è proprio in virtù della nuova coscienza storica, la quale appunto ci ha fatto meglio comprendere il passato, che si stabilisce una frattura tra esso e noi che lo storicizziamo»<sup>30</sup>. A partire da questi

---

27 E. PACI, *La crisi della cultura e la fenomenologia dell'architettura contemporanea*, in "Casabella", n. 215, 1957.

28 G. MICHELUCCI, *Attualità dell'architettura*, in "La Nuova città", n. 9-10, 1946.

29 Rogers afferma: «premesso che la storia non è mai stata definibile in un sistema statico e che si è sempre risolta in una successione di mutazioni le quali hanno trasformato via via il presente in un altro presente, è logico concludere che, non solo non si può impedire il passo alle espressioni della società contemporanea, ma che è doveroso poter affermare la nostra presenza temporale con il nostro naturale insediamento nello spazio».

Cfr. E.N. ROGERS, *Tradizione e attualità*, in *Esperienze dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, p. 276.

30 E.N. ROGERS, *Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali*, op. cit., p. 313.

presupposti Rogers propone il metodo “caso per caso”: «La formulazione di una dottrina sopra il principio del caso per caso non è per nulla agnostica ma, anzi è l'unica garanzia di un giudizio costruttivo che possa servire da correzione e da guida contro gli errori o le intemperanze dei singoli<sup>31</sup>. [...] Significa respingere l'astratto ragionamento per categorie al fine di affrontare, invece, l'esame d'ogni fenomeno, attraverso una pianificazione concreta, la quale risolva ogni situazione come caso definito da particolari condizioni.

Naturalmente la difficoltà sta nel definire il limite di ogni caso, ma il metodo è lo stesso dal generale al particolare ed esso vale dunque dai piani di vasta portata (nazionali, regionali ecc.) fino alle singole occasioni in scala più propriamente architettonica<sup>32</sup>. Secondo Rogers la pianificazione rappresenta uno schema di riferimento, che deve lasciare aperte più possibili soluzioni che si dovranno ricercare caso per caso. «Molti che si credono innovatori hanno in comune con i cosiddetti conservatori il torto che entrambi partono da pregiudizi formali ritenendo che il nuovo e il vecchio si oppongono invece di rappresentare la dialettica continuità del processo storico; gli uni e gli altri si limitano appunto all'idolatria per certi stili congelati in alcune apparenze e non sono capaci di penetrarne le essenze gravide d'energie. Pretendere di costruire in uno stile moderno, aprioristico è altrettanto assurdo come di imporre il rispetto verso il tabù degli stili passati. Chi affronta oggi, un problema creativo deve inserire il proprio pensiero nella realtà oggettiva»<sup>33</sup>.

L'architettura moderna deve dunque assumersi una responsabilità operativa e creativa. Nell'intervento al VI Convegno nazionale dell'INU, *Di-*

---

31 *Ivi*, p. 314.

32 «Voglio precisare - afferma Rogers - che, secondo me, spetta proprio ai piani di definire la gradualità dei provvedimenti da applicarsi nei singoli casi e che, quindi, l'unica regola generale è la proclamata necessità dei piani regolatori e l'obbedienza che le singole operazioni debbono ai lineamenti precisati da questi. Infatti, sarebbe paradossale enunciare, per esempio, una regola generale che volesse stabilire dei rapporti fra i monumenti e le loro zone di rispetto, vincolando entro un certo raggio lo status quo, oppure le altezze, i colori o addirittura i caratteri stilistici degli edifici preesistenti alle ricostruzioni parziali. Ciascuno di questi provvedimenti dovrà essere stabilito «caso per caso» nella stesura dei singoli piani; e una volta stabilito, deve essere strettamente osservato».

Cfr. E.N. ROGERS, *Verifica culturale dell'azione urbanistica*, op. cit., p. 318.

33 E.N. ROGERS, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in “Casabella-Continuità”, n. 204, febbraio-marzo 1954, Milano.



*fesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, tenutosi a Lucca nel 1957, Rogers propone un possibile sistema di verifica della qualità degli interventi che ripone una grande fiducia nella capacità operativa degli architetti, ai quali spetta trovare le soluzioni specifiche, impiegando non un nuovo linguaggio, ma un metodo di indagine che possa consentire l'inserimento del contemporaneo nell'antico.<sup>34</sup>

Nello stesso convegno Benevolo sposta un po' la discussione attribuendo il compito di controllare i vari elementi della città, ricucendo le discontinuità, alla pianificazione. Diversamente dalla posizione di Rogers, si trascura la scala architettonica per valutare l'intervento ad una scala urbana. Quindi il rapporto antico-nuovo non si risolve nell'atto progettuale ma coinvolge soprattutto l'ambito urbanistico.<sup>35</sup>

A partire dal Convegno di Lucca ebbe luogo una nuova fase di approfondimento che interessò la formulazione di nuove leggi per la protezione dei centri storici e l'elaborazione di piani di risanamento, tematiche successivamente riprese nel Convegno Nazionale per la *Salvaguardia e il Risanamento dei Centri Storici*, tenutosi a Gubbio dal 17 al 19 settembre del 1960 ed al cui termine è stata redatta la *Carta di Gubbio*<sup>36</sup>. Un punto di partenza oramai acquisito vede la pianificazione urbanistica il metodo pensato per risolvere il problema del rapporto vecchio-nuovo.<sup>37</sup> L'obiet-

---

34 «In ogni caso noi dobbiamo avere il coraggio di imprimere il senso della nostra epoca e tanto più saremo capaci d'essere moderni, tanto meglio ci saremo collegati con la tradizione e le nostre opere si armonizzeranno con le preesistenze ambientali. È evidente che modernità non s'identifica sempre con ciò che è cronologicamente contemporaneo, ma solo con azioni qualificate; proprio dal giudizio della qualità si può desumere un'opinione più generale alla soluzione del problema in causa»

E. N. ROGERS, *Verifica culturale dell'azione urbanistica*, in "Casabella-Continuità", n. 217, 1957. In questo numero sono pubblicate alcune relazioni del convegno su *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, tenuto a Lucca nel 1957.

35 «Il problema degli accostamenti, cioè dell'eventuale immissione di nuove architetture negli ambienti antichi non può essere visto che nel quadro urbanistico generale»  
«Architettura cronache e storia», 21 Giugno 1957.

36 Il Convegno di Gubbio, tenutosi dal 17 al 19 settembre 1960, fu promosso da un gruppo di Comuni con l'intento di enunciare un sistema di principi per la tutela dei centri antichi e per governare metodologicamente il risanamento di tali ambienti.

37 «La salvaguardia delle strutture essenziali della città antica si presenta dunque come una necessità e ci si sforza in un certo senso a unificare le diverse nostre esperienze abbandonando i punti di vista singolari per conquistare unità metodologica che sia frutto di un contributo disinteressato a cui partecipa il lavoro di tutti»

tivo è fissare per legge gli elementi dei piani di risanamento, rifiutando «i criteri del ripristino e delle aggiunte, del rifacimento mimetico, della demolizione di edifici a carattere ambientale anche modesto, di ogni diradamento e isolamento di edifici monumentali»<sup>38</sup>.

In linea con l'estensione alla dimensione urbana delle questioni relative all'introduzione del nuovo nei contesti consolidati è la definizione di bene culturale, sino a quel momento introdotta in Italia attraverso i documenti internazionali (carte e convenzioni).<sup>39</sup> Proprio a partire dagli anni '60, quando i centri storici furono investiti in modo diretto dalla spinta riformistica che caratterizzò quegli anni, alla luce del dibattito sulle modalità operative che dovevano essere attuate, nel settore della tutela dei beni culturali ed ambientali sorse un problema circa la collocazione dei centri storici nell'ambito di questo settore o in quello della materia urbanistica.

Tale questione è stato oggetto di particolare attenzione dalla *Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, artistico e del paesaggio* definita "Commissione Franceschini" (1964).<sup>40</sup>

---

Dal documento finale del Convegno di Gubbio del 1960, *Convegno sulla salvaguardia e il risanamento dei centri storici-artistici*, in "Urbanistica", n. 32, 1960.

38 *Ibid.*

39 La legge del 1 giugno 1939 n. 1089 fa riferimento a «cose mobili immobili che presentano interesse storico, artistico, archeologico, o etnografico» ed estende l'interesse alle 'cose' che interessano la paleontografia, la preistoria, la numismatica, nonché manoscritti, carteggi, autografi, documenti, libri, stampe e incisioni aventi rarità, nonché ville, parchi e giardini di interesse storico ed artistico. Anche nella successiva legge 29 giugno 1939 n. 1497 non si fa riferimento a bene culturale, ma si parla di «beni naturali».

40 Il principale compito di questa commissione era la revisione delle leggi di tutela e valorizzazione delle cose di interesse culturale, legandole quando risulta necessario con la legislazione urbanistica e di formulare proposte per un nuovo assetto strutturale del settore. La Commissione, nei suoi lavori conclusivi, che dovevano servire per una elaborazione di un testo di legge in materia di patrimonio culturale da parte del governo, individuava il centro storico fra i beni culturali. La classificazione del centro storico tra i beni culturali ed ambientali, distinti dalle opere monumentali singole, in quanto completamente diversi da archivi, manoscritti e opere figurative etc., ne evidenziava la natura di complesso avente valore unitario.

Nello stesso anno il testo della Carta di Venezia estende il concetto di monumento storico dall'architettura isolata all'ambiente urbano o paesistico di rilievo storico.

Il convegno del '64 è introdotto da Roberto Pane, che con Piero Gazzola propone alcuni emendamenti alla carta italiana del 1932, che costituiranno lo spunto proprio per l'elaborazione della Carta di Venezia. Nel corso del convegno Pane traccia un quadro generale della disciplina ed un bilancio dell'attività di restauro condotta in Italia a partire dal dopoguerra; precisa inoltre, in termini più conservativi, il proprio orientamento in materia, contestando in

Le riflessioni sul percorso del linguaggio contemporaneo e sul suo rapporto di continuità o meno con il Movimento Moderno si ritrovano già nel 1954 in una serie di interrogativi posti da Rogers su «Casabella»: l'architettura può sviluppare le premesse del Movimento Moderno «o sta cambiando rotta? Ecco il problema: continuità o crisi? [...] Considerando la storia come processo, si potrebbe dire che è sempre continuità o sempre crisi a seconda che si vogliano accentuare le permanenze piuttosto che le emergenze; ma per una più precisa comprensione del discorso, è meglio chiarire intenzionalmente l'interpretazione filologica dei termini che uso: il concetto di continuità implica quello di mutazione dell'ordine di una tradizione. Crisi è la rottura-rivoluzione, cioè il momento di discontinuità dovuto all'influenza di fattori nuovi. Per stabilire il punto della situazione presente occorre approfondire i motivi del Movimento Moderno, sceverando quelli che sono sorti per ragioni contingenti e che pertanto hanno avuto una *durée* limitata, da quelli che possono ambire a una più lunga *durée* perché ne implicano i contenuti essenziali»<sup>41</sup>.

A questo proposito Rogers, in *Esperienza dell'architettura*, riflette sul rapporto con la tradizione introdotto dai maestri del Moderno e sulla possibile continuità di quei presupposti: «Se prima, il problema dell'inserimento delle proprie opere nelle preesistenze ambientali era quello dell'imitazione stilistica con la quale ci si illudeva di continuare la tradizione senza accorgersi che si trattava solo di un formalismo svuotato da ogni contenuto energetico, oggi invece, proprio continuando le premesse dei nostri precursori del Movimento Moderno, consideriamo il problema delle preesistenze ambientali con nuova attenzione e a noi non basta più che un'opera esprima la nostra epoca se non afferma la pienezza dei valori contemporanei con l'inserirsi nella società e nello spazio, profondamente radicati nella tradizione. Il significato moderno della nozione di tradizione confina con la nozione di storicità. Tradizione è per noi il ceppo comune di opinioni, di sentimenti e di fatti dal quale un determinato gruppo sociale deriva e dove ogni individuo riconosce il proprio pensiero e la propria azione»<sup>42</sup>.

Riprendendo il discorso di Rogers, Manfredo Tafuri sottolinea la neces-

---

parte gli esiti più estremi della dottrina del restauro critico.

41 E. N. ROGERS, *Continuità o crisi?*, in "Casabella-continuità", n. 199, gennaio 1954.

42 E. N. ROGERS, *Tradizione e attualità*, op. cit., p. 34.

sità di rifondare l'architettura sul rapporto con il contesto, individuando in questo «il tema che sembra costituire l'originalità dell'esperienza italiana [...]». L'assunto verte sulla manipolabilità dei reperti, solo la manipolazione rende storico un cantiere archeologico. Attraverso l'intervento, il progetto, la storia assume un volto nuovo: le molte eredità che nel progetto si incontrano daranno luogo a contaminazioni, a opere in qualche modo sporche; ma sarà quell'impurità a permettere il "gioco dei riconoscimenti". L'architettura, contaminandosi con gli antichi reperti, riconosce la legittimità della propria tradizione; quei reperti potranno di converso usare il nuovo come cartina di tornasole, come specchio da interrogare da cui trarre un principium individuationis»<sup>43</sup>. La sintesi tra esigenze del presente ed inserimento dell'architettura nel contesto rende l'analisi storica strumento finalizzato al progetto, nella consapevolezza che la continuità della tradizione non è adesione perfetta, ma assorbimento di archetipi e caratteri, riconoscibili ed integrati nel nuovo.

Si abbandona in questo modo la contrapposizione tra il nuovo e l'antico, così come l'idealizzazione dell'avanguardia e della permanenza. A questo proposito Rogers afferma: «essere moderni significa semplicemente sentire la storia contemporanea nell'ordine di tutta la storia e cioè sentire la responsabilità dei propri atti non nella chiusura barricata di una manifestazione egoistica, ma come una collaborazione che, con il nostro contributo, aumenta ed arricchisce la perenne attualità delle possibili combinazioni formali di relazione universale. Ciò non può realizzarsi che con un atto creativo»<sup>44</sup>. In questo modo Rogers recupera anche il rapporto tra il Movimento Moderno e la tradizione, riprendendolo come punto di partenza per la fondazione del linguaggio<sup>45</sup>. I maestri del moderno non hanno dato luogo ad alcun dogma o cifrario, ma solo ad un metodo in-

---

43 M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, p. 56.

44 E. N. ROGERS, *Tradizione e attualità*, op. cit., p. 38.

45 Rogers afferma: «Wright, Gropius, Mies, Le Corbusier, quando disegnano una casa o una città non prendono a prestito alcun motivo da altre esperienze, non cercano d'ingannare o di abbellire con sovrastrutture, non pescano le forme nella loro memoria né in quella altrui, ma si fanno suggerire dalla realtà viva che esaminano la risposta concreta al problema che essa riveste. La coerenza e l'unità dello stile sono garantite dalla coerenza e l'unità del metodo. Ecco perché essi difendono poi con tanto accanimento l'opera loro: perché più che bella è giusta, è vera»

*Ibid.*

terpretativo, che si può riprendere e adattare alla mutazione continua dell'esistente.<sup>46</sup> Rogers considera il pericolo più grave che ricorre sull'architettura moderna attualmente è il formalismo. La vera battaglia non è contro lo stile accademico, con il quale già si scontrò la generazione dei maestri, ma il conformismo modernistico di coloro che «confondono la stramberia con l'originalità autentica»<sup>47</sup> e la scimmiettano. Il compito è dunque allontanarsi da approcci manieristici, ma dar prova di una cultura assimilata, inserire gli apporti delle avanguardie nella tradizione senza rinnegare né l'una né l'altra, evitando non solo il formalismo modernistico, ma anche quello folkloristico. Per questo Rogers ritiene possibile e adeguato soltanto un approccio che valuti il "caso per caso", ciascuno nelle specifiche condizioni ambientali.

L'approccio proposto da Rogers non è comunque risolutivo della questione, vista l'assenza di strumenti o conoscenze adeguate per operare nei centri storici. Una lacuna che Mario Ridolfi considera la conseguenza primaria della mancanza del confronto tra nuovo ed antico proprio in una realtà come quella italiana ricca di testimonianze storiche: «Noi, uscendo dalla scuola, ci siamo trovati in un periodo critico, proprio nel momento in cui la ventata del nord stava diffondendo tutta la letteratura dell'architettura moderna: e fu quel tipo di ventata rivoluzionaria a spingerci contro i nostri insegnamenti, ancora attaccati alla tradizione. [...] Tutto ciò coincise con un periodo in cui l'operare all'interno delle città diveniva sempre più raro, poiché lo sviluppo dell'edilizia moderna e non dell'architettura vera e propria, s'era spostato verso la periferia, e noi, durante gli anni della nostra vita non abbiamo mai potuto lavorare all'interno della cinta muraria delle città, restando lontano da un ambiente che avrebbe potuto suggerirci delle soluzioni assai diverse, offrendoci almeno l'occasione di studiarlo in rapporto ai nostri stessi ideali. [...] Oggi può dirsi che il nostro operare in periferia fu una specie di esilio, durante il quale si determinò l'impoverirsi del nostro stesso linguaggio».<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> M. RIDOLFI, *L'architettura di fronte all'ambiente storico*, "Casabella", n. 215, 1957.

## Poetiche singolari. La storia come riferimento creativo

Nei primi anni della ricostruzione postbellica, i conservatori si scontrano con l'impiego dell'International Style e la cultura architettonica pare essere posta in secondo piano rispetto alle necessità ricostruttive. Nella maggior parte dei casi gli architetti portano avanti interventi e ricerche personali, impiegando anche conoscenze extradisciplinari e tralasciando spesso rapporti di collaborazione, volte ad un rinnovamento finalizzato alla ricerca di una nuova identità. La storia dell'architettura del secondo dopoguerra coincide, così, con le storie dei singoli, spesso distanti dalle nuove tendenze e volti al recupero di forme tradizionali.

Da alcune ricerche si sviluppa il filone neorealista<sup>49</sup>, tra i cui esponenti sono Ludovico Quaroni, il primo Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella, Giuseppe Samonà e Mario Ridolfi<sup>50</sup>. La corrente esclude forme derivanti dal tardo-razionalismo, per riferirsi a linguaggi e tecniche popolari e minimaliste, legate ad una cultura materiale dotata di un valore storico oggettivo, volte ad una maggiore attenzione ai contesti ambientali.

Rispetto alle ricerche ed alle riflessioni dei singoli attorno alle quali si è sviluppato il dibattito e che hanno dato nuovi stimoli allo studio di questi temi, tra le opere più interessanti sono quelle di Saverio Muratori, BBPR, Franco Albini, la figura isolata e anomala di Carlo Scarpa, Ignazio Gardella, ma anche la vicenda breve e importante del Neo-Liberty. Si tratta di posizioni distanti dall'International Style ed attente al rapporto con i

---

49 Il Neorealismo architettonico può essere individuato come la prima reazione al Movimento Moderno in architettura, che si sviluppa in Italia. Si costituisce nell'ambito del più ampio movimento culturale, definito appunto Neorealismo, sviluppatosi nell'immediato secondo dopoguerra.

L'architettura inizia ad abbandonare il Neoclassicismo semplificato ed il Monumentalismo del ventennio fascista per guardare ad una nuova razionalità che si rivolge al passato, alla tradizione ed all'identità. Alcune opere 'seminali' del rinnovamento neorazionalista sono: il quartiere Tiburtino (1949-54), il quartiere Valco San Paolo (1949-50), il Tuscolano (1950-52), l'Unità d'abitazione orizzontale (1950-54), le Fosse Ardeatine (1945-49), le palazzine degli anni Cinquanta, fino a giungere al quartiere Corviale (1972-82).

Vi è, quindi, un lavoro sulla coerenza compositiva dei materiali, delle scelte tecnologiche, dei particolari architettonici e costruttivi, delle interpretazioni sociologiche e psicologiche dell'ambiente costruito esistente e storico. I suoi maestri sono Ignazio Gardella, Michele Valori, Mario Ridolfi, Carlo Aymonino, Ludovico Quaroni, Giovanni Michelucci, anche se quest'ultimo spazia anche in altre tendenze.

50 M. MONTUORI (a cura di), *10 maestri dell'architettura italiana: lezioni di progettazione*, Electa, Milano 1988.

contesti consolidati, ma non per questo meno contemporanee.

Alcuni interessanti progetti il cui approccio mostra una grande attenzione verso il patrimonio storico e artistico sono relativi a sistemazioni museografiche: il Palazzo Bianco a Genova di Franco Albini (1950-1951), la Galleria d'arte moderna a Milano di Ignazio Gardella (1953), la sistemazione di alcune sale degli Uffizi a Firenze di Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella e Carlo Scarpa (1956). Si tratta di progetti per lungo tempo sottovalutati ed inondati da polemiche, ai quali si aggiungono pochi interventi all'interno dei centri storici, volti a dimostrare la possibile coesistenza tra modernità e preesistenza. Tra questi ricordiamo la Borsa Merci di Pistoia di Michelucci, la palazzina in via Romagna a Roma dei fratelli Passarelli, l'edificio per abitazioni e ristorante a Bari di Marcello Petrignani, la ricostruzione del Municipio di Morcone (Bn) di Mariella Dell'Aquila e Vincenzo Forino.

Progetto interessante per il suo rapporto con il contesto storico è l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni a Parma (1950)<sup>51</sup> di Franco Albini, che ha ricucito la frattura all'interno del tessuto consolidato attraverso l'impiego di materiali e tecniche costruttive moderne costituite da un'intelaiatura cementizia ridotta ad esile trama con una serie di pannellature che alternano pieni e vuoti. La struttura è costituita da sottili pilastri disposti di taglio che rastremano verso l'alto, attraverso una serie di riseghe, e le travi di bordo delle solette disposte di taglio, dando «all'edificio una sua compostezza naturale che si amalgama all'ambiente urbano senza scadere nel posticcio, con una dignità silenziosa e severa che è appunto la dimensione civile dell'opera di questo architetto»<sup>52</sup>.

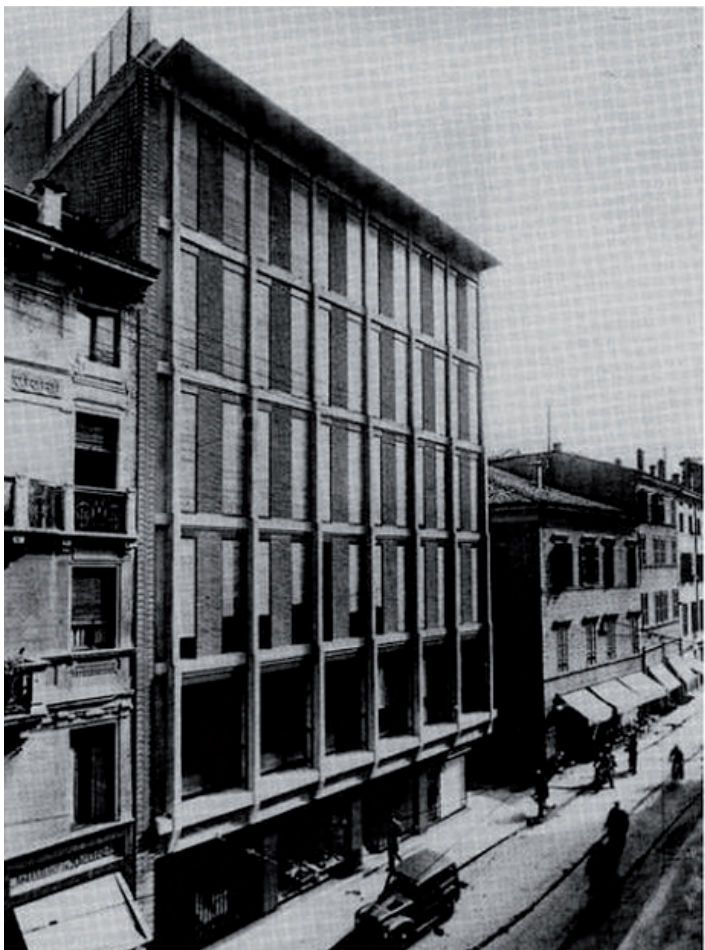
Il ritmo degli elementi cambia nel piano terra. La tecnologia è impiegata per interpretare le preesistenze, il cui rapporto equilibrato è modulato attraverso la definizione in basso delle facciate sospese attraverso una trave ed in alto da un cornicione. Al di sotto delle facciate si trovano i negozi. La struttura si rapporta all'ordine ed alla razionalità della cattedrale e del battistero vicini.

Altro progetto albiniano in cui lo sguardo alla tradizione è reinterpretato e riespresso è il tesoro della cattedrale di San Lorenzo a Genova (1956), in cui progetto museografico e design si incontrano: tutto è «studiato come

---

51 E. GENTILI, *La sede dell'Ina a Parma*, "Casabella", n. 200, 1954.

52 C. DE SETA, *L'architettura del Novecento*, UTET, Torino 1981, p. 125.



3

4



3. F. Albini, edificio per Uffici INA, Parma, 1950-54. Veduta del prospetto. [Tratto da: V. Di Battista, *Ambiente costruito. Un secondo paradigma*, Alinea, Firenze 2006, p. 81]

4. F. Albini, edificio per Uffici INA, Parma, 1950-54. Scala elicoidale.



in un'avveniristica navicella spaziale, ma l'immagine è antichissima come lo sono i nuraghi o le forme aggregate dei villaggi primitivi: non v'è opera dell'architettura italiana in cui più profondo sia lo sforzo di vivere senza ricorrere ai naturali vantaggi e alle suggestioni dell'ambiente esterno»<sup>53</sup>.

Altro protagonista di quegli anni nell'architettura italiana è Ignazio Gardella, la cui riflessione, attenta al contesto urbano porta a progetti in cui è leggibile lo scambio tra gli elementi della costruzione architettonica e la morfologia urbana. Alessandria, Milano, Genova e Venezia presentano una complessa stratificazione che l'architetto si sforza di interpretare in chiave contemporanea. A Genova, due interessanti progetti realizzati da Gardella tra gli anni Cinquanta e Sessanta sono la Casa di Colombo (1954) ed il Piano particolareggiato di San Silvestro-San Donato (1968), dal quale nasce il progetto del Complesso della Facoltà di Architettura.

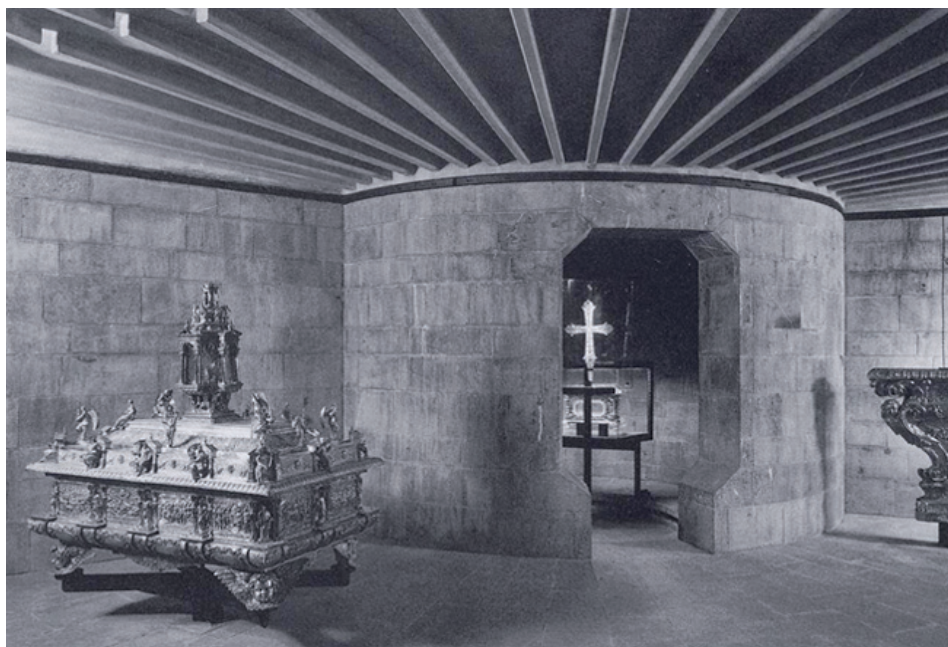
Tra le tendenze del dopoguerra, se Albini e Gardella rappresentano la tendenza della continuità storica, il gruppo BBPR<sup>54</sup> esprime la continuità col Movimento Moderno, secondo una prospettiva critica che caratterizzerà tutta la loro opera. Dei primi anni Cinquanta sono gli interventi di ristrutturazione, che si allontanano dall'astrazione che caratterizza l'opera di Albini per dar luogo ad interventi volti al coinvolgimento dell'osservatore. L'allestimento del Castello Sforzesco di Milano (1956) è realizzato secondo i presupposti dell'"ambientazione stilistica", evocando l'atmosfera storica medievale, periodo al quale appartengono le opere. L'apice è la Pietà Rondanini di Michelangelo, punto di arrivo del percorso, la quale si rivela all'osservatore gradualmente, perché collocata in un punto più basso rispetto alle altre opere della sala. Al progetto fu criticato l'eccessivo accento sul coinvolgimento emotivo, che fu evidenziato anche da Costantino Baroni, direttore dei Musei Civici di Milano e interlocutore d'eccezione dei BBPR, il cui coinvolgimento da storico con l'attività progettuale dei BBPR fu non dissimile da altre modalità di collaborazione alla base della moderna museografia.

Nonostante l'opera più nota del gruppo sia stata la Torre Velasca a Milano, il dibattito più interessante coinvolse invece la "Bottega di Erasmo"

---

<sup>53</sup> *Ibid.*

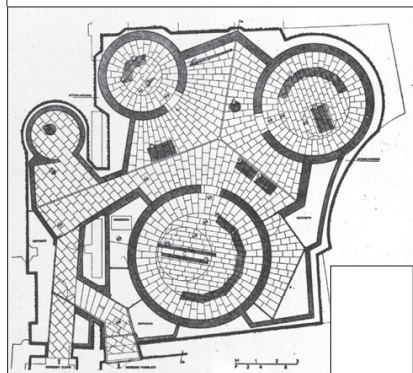
<sup>54</sup> Il gruppo di Banfi, Belgiojoso, Peressuti e Rogers, legato al Partito d'azione nel dopoguerra, ha vissuto profondamente la crisi che ha interessato le forze laiche antifasciste e si è mosso insieme a tanti altri nella discussione ideologico-politica che ha avuto come elemento catalizzatore Adriano Olivetti (1901-1960) e il movimento di Comunità.



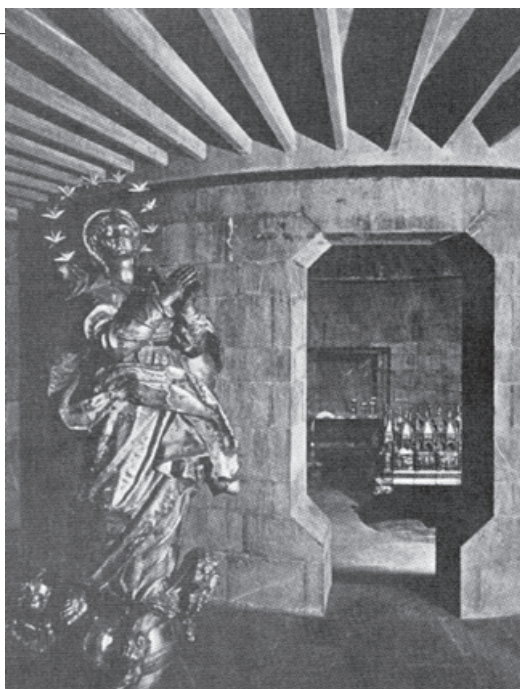
5

5. 6. 7. F. Albini, Museo del tesoro della Cattedrale di San Lorenzo, Genova, 1952-1956. Vista interna e planimetria piano terra. [Tratto da: G. ROCCHI, (a cura di), *Le Corbusier, Terragni, Mucchelucci, Alinea*, Firenze 2000, p. 39; mostra itinerante Franco Albini musei e allestimenti 2005-2008, a cura di Federico Bucci e Augusto Rossari].

7



6



(1953-1956), realizzata dai giovani Roberto Gabetti e Amaro Isola, nella quale lo stesso Rogers rileva l'«inedita intimità così poco consona a un'edilizia mercificata e industrializzata: qui v'è il netto rifiuto di questo mondo della produzione e la ricerca della sapienza costruttiva dell'Antonelli dalla cui mole l'edificio sorge lontano»<sup>55</sup>.

Tra le ricerche più interessanti di quegli anni, che interessarono anche aspetti multidisciplinari, occorre annoverare anche quelle condotte da Giovanni Astengo, Giuseppe Samonà, Giancarlo De Carlo e Saverio Muratori, ai quali si aggiunge il gruppo "Comunità II", sorto attorno ad Adriano Olivetti. Confrontando gli approcci dei singoli, Manfredo Tafuri osserva: «si pencola fra due estremi, un'eccezionale spregiudicatezza nei confronti del lascito delle avanguardie, un altrettanto eccezionale cautela nella definizione dei limiti concessi al dialogo con la storia»<sup>56</sup>. I differenti studi e posizioni sono comunque accomunati dallo sguardo rivolto alla storia come riferimento da impiegare in maniera creativa, punto di partenza della progettazione. Tafuri motiva questo atteggiamento: «tutta quell'attenzione per le preesistenze e il contesto non era che un estremo tentativo di ancorarsi a un porto stabile, per sfuggire alla tempesta che rendeva fragile la navicella dell'architettura»<sup>57</sup>.

Una nota particolare nelle osservazioni di Tafuri interessa l'opera di Carlo Scarpa che «intesse con la storia un colloquio privato ricco di metafore [...]. Un rapporto divertito e pensoso ad un tempo con l'antico»<sup>58</sup>, il cui linguaggio «presenta come una partitura, le cui frasi musicali sono disposte in serie complicate da intrecci e cosparsa di pause»<sup>59</sup>, come nella sistemazione di Palazzo Abatellis a Palermo (1953-54), nella Gipsoteca di Possagno (1956-57), negli uffici dell'Olivetti a Venezia, nel restauro del Museo di Castelvecchio di Verona (1964).

La ricerca architettonica degli anni Cinquanta e Sessanta prosegue il percorso di allontanamento dal razionalismo per intraprendere un approccio di riforma del movimento moderno, nel tentativo di radicare nella sto-

---

55 E.N. ROGERS, *Risposte ai giovani*, in "Casabella-Continuità", n. 215, 1957.

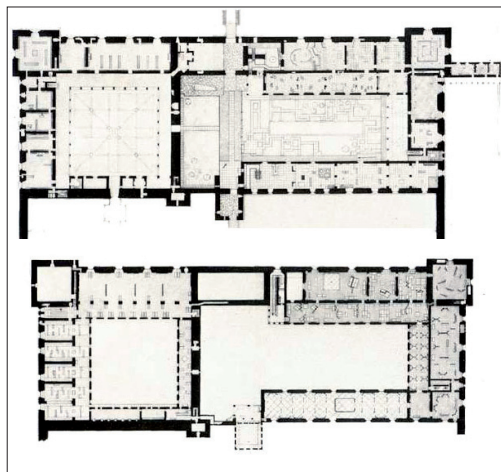
56 M. TAFURI, *op. cit.*, p. 83.

57 *Ivi.*, p. 56.

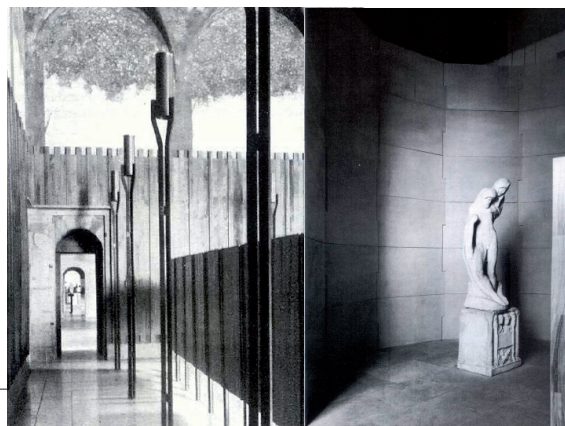
58 *Ivi.*, p. 141.

59 *Ibid.*

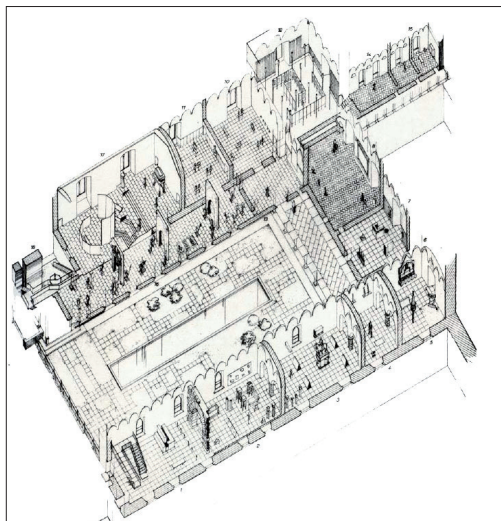




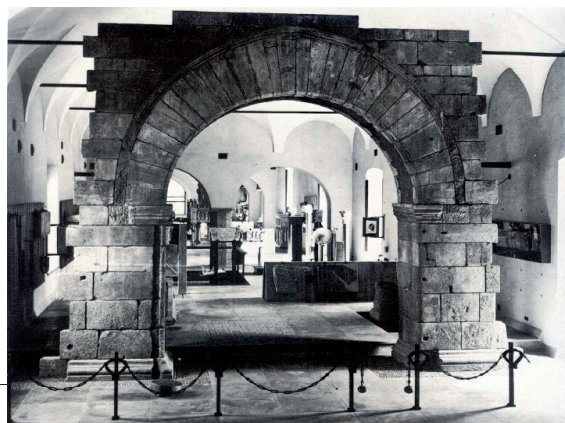
11



8



12



9



10

8. 9. 10. BBPR, Allestimento del Castello Sforzesco, Milano, 1956. [Tratto da: archivio privato].

11. BBPR, Allestimento del Castello Sforzesco, Milano, 1956. Planimetria. [Tratto da: archivio privato].

12. BBPR, Allestimento del Castello Sforzesco, Milano, 1956. Vista assometrica. [Tratto da: archivio privato].

ria e nel luogo ogni progetto.

Altre esperienze in questo senso in Italia, sempre dell'ambito torinese (di Gabetti, De Rossi, Rainieri) e di quello milanese (Gregotti, Canella, Aulenti), evidenziano la necessità di elaborare un linguaggio nuovo a partire dall'architettura storica, allontanandosi da forme espressive effimere e provvisorie.

### **La figura della città: gli studi tipo-morfologici tra analisi e progetto**

L'urbanistica, insieme alla sociologia, diventano negli anni '50 oggetto di studio ed approfondimento nella prospettiva di risolvere il rapporto tra società ed architettura e trovare risposte e modalità operative per ricostruire il legame con la tradizione storica all'interno della crisi del Movimento Moderno.

L'interesse verso l'urbanistica produce in quegli anni una generazione di progettisti con una buona formazione non solo architettonica, ma anche nell'ambito urbanistico, che darà luogo ad un fervido dibattito attorno al tema della struttura urbana, accompagnato da numerosi scritti teorici sull'argomento, che si diffonderanno anche nel resto d'Europa. Il tentativo che emerge è costruire una base teorica basata sulle ricerche tipologiche e morfologiche, già iniziata a partire dalle riflessioni di BBPR e Rogers, per poi essere approfondita dagli studi di Muratori, Aymonino e Rossi.

L'assunto oramai consolidato che lega la conservazione alla progettazione, sia alla scala architettonica che urbana, rende indispensabile un'approfondita conoscenza del sistema urbano per dar luogo ad interventi adeguati.

Tra le riflessioni portate avanti in quegli anni, una posizione di rilievo è occupata dallo studio di Saverio Muratori che, a partire dal concetto di città come organismo, considera l'opera di restauro non legata solo a questioni filologiche, ma anche culturali e sociali, visto che qualsiasi operazione urbana investe la società, l'ambiente e l'economia.<sup>60</sup> Mura-

---

<sup>60</sup> In occasione del VII Congresso di Storia dell'Architettura tenutosi a Palermo nel 1950 (24-30 settembre), Muratori afferma: «Abbiamo superato l'apprezzamento pittoresco e ora ci rivolgiamo al dato strutturale. La città va vista pertanto non in termini formali ma sostanziali [...] L'edificio è un organismo vivente all'interno di un organismo più grande rappresentato

13. Roberto Gabetti e  
Aimaro Isola, La Bottega  
di Erasmo, Torino, 1953-  
1956.



tori vede la città come un complesso di elementi relazionati tra loro, dei quali è fondamentale conoscere la storia per comprendere le leggi di formazione della struttura urbana, costituita dai tessuti, i tipi edilizi che li compongono ed i legami reciproci. L'ambiente urbano inteso come struttura va oltre l'idea dell'ambiente come dato pittoresco e documentario, ma come fatto vitale.<sup>61</sup>

Gli studi di Muratori sono focalizzati sull'approfondimento dello studio dell'organismo architettonico sotto tutti i punti di vista: tecniche costruttive, fasi e materiali. Il rilievo e la ricostruzione critica diventano fondamentali per la conoscenza dei tipi edilizi e delle stratificazioni storiche, del linguaggio ed delle tecniche costruttive. Si tratta di uno studio concreto, finalizzato ad assumere nuove conoscenze architettoniche sulle strutture urbane, approfondendone tutti gli aspetti.

Nel testo del '63, *Architettura e civiltà in crisi*,<sup>62</sup> Muratori mette in evidenza l'incompetenza dell'architetto e l'attuale carenza di conoscenze sulla città storica. L'approccio muratoriano propone un metodo conoscitivo volto alla ricerca del linguaggio puro che sopravvive solo nelle città storiche, territori consolidati di tradizioni: è la conoscenza dell'esistente (a partire dal tipo) che consente di superare la distanza che separa l'analisi della città storica dal progetto.

Lo studio del centro storico implica l'analisi dei rapporti funzionali e di connessione con l'intera città, per cui il fine dell'analisi non è il restauro, ma il progetto del nuovo nel contesto storico ed il progetto dell'edilizia di sostituzione.<sup>63</sup> Negli anni Settanta il metodo muratoriano sarà approfondi-

---

dalla città»

S. MURATORI, *Conservazione e Restauri*, in "Atti del VII Congresso di Storia dell'architettura", Palermo 24-30 Settembre 1950, pp. 15-18.

61 «Occorre comprendere nel suo valore profondo la storia edilizia della città, la funzione del quadro urbano dei suoi monumenti, la loro mutua influenza. L'ambiente urbano ha già una sua predisposizione naturale a suggerire ed ad accogliere in un modo tutto suo gli elementi nuovi»

S. MURATORI, *Vita e storia delle città*, in "Rassegna critica di architettura", III, n. 11-12, 1950.

62 S. MURATORI, *Architettura e civiltà in crisi*, Centro Studi di Storia Urbanistica, Roma 1963.

63 Secondo il pensiero di Saverio Muratori, queste nuove costruzioni si sarebbero poste come edifici simili, sostanzialmente equivalenti a quelli antichi della città storica, in quanto mantengono la rete viaria e ricompongono la trama di lottizzazione, se necessario sul passo



to da Gianfranco Caniggia, suo allievo, che svilupperà una teoria della città e della progettazione sistemica, approfondendo lo studio della “tipologia processuale” delle architetture del passato, nel tentativo di dar luogo ad una vera e propria grammatica dell’architettura, definendo gli strumenti per operare nella realtà attuale, attraverso soluzioni contemporanee.

Proprio tra gli anni Sessanta e Settanta, il concetto di tipologia assume un ruolo fondamentale nella progettazione e nella ricerca architettonica in Italia.

In quegli anni furono pubblicati *L’Architettura della Città* di Aldo Rossi nel 1966, stesso anno di *Complexity and Contradiction in Architecture* di Robert Venturi negli Stati Uniti e de *Il Territorio dell’Architettura* di Vittorio Gregotti in Italia.

Nell’*Architettura della città*<sup>64</sup> Aldo Rossi parte dalla critica al funzionalismo e alla semplificazione proposta dall’architettura moderna, nel tentativo di ricondurre questi aspetti all’interno della storia e rifondare la disciplina in maniera oggettiva e scientifica. L’architettura è un valore universale e permanente che deve riconquistare la città. Attraverso la conoscenza della dimensione urbana e della struttura, l’architettura può rifondare se stessa. Secondo Rossi la città è composta di “parti”: il tessuto residenziale e l’individualità dei monumenti. Impegnato nella costruzione di una teoria urbana, Rossi non propone alcun modello, come emerge anche nello scritto successivo *Che fare delle vecchie città*.<sup>65</sup>

Rossi riprende il dibattito sulle città antiche e reinterpreta l’ambiente urbano rimandando a uno sviluppo sistematico di un programma basato sulla descrizione dei fatti urbani e sui rapporti tra i fattori locali e la costruzione delle forze principali che agiscono in modo permanente e universale. In questa visione i monumenti sono delle forme simboliche più forti della loro funzione, costruiti al di sopra del loro tempo. Il punto

---

della cellula abitativa. Si ricordi quanto affermava Ludovico Quaroni: «un centro antico, fatto in maggioranza di edifici nuovi sostituiti ai vecchi negli stessi luoghi e con gli stessi allineamenti sarebbe un risultato intollerabile, né antico, né moderno» e causerebbe, continuando «solo i difetti dell’antico e nessuno dei pregi» in L. BENEVOLO, “La conservazione dei centri storici come problema urbanistico”, in «Ulisse», n. 4, 1957, pp. 75-116.

64 A. ROSSI, *Architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.

65 A. ROSSI, R. BONICALZI, A. ROSSI, *Scritti scelti sull’architettura e la città (1956-1972)*, Clup, Milano 1975.



di riferimento oggettivo per la ricostruzione del tessuto urbano sono gli elementi “resistenti” e non si fa scrupoli a mantenere “gli elementi attivi” per eliminare quelli pittoreschi ed ambientali. Rossi tenta, dunque, di ricondurre il dibattito sulle questioni compositive a partire dal fatto urbano e dai suoi elementi.

Fatto certo è che il problema del “tipo” ed il suo rapporto con l’operazione artistica e progettuale, legherà tutte le riflessioni sviluppate negli anni Settanta dei più importanti progettisti, da Pierluigi Cervellati<sup>66</sup>, a Leonardo Benevolo e Carlo Aymonino.

Anche Ludovico Quaroni porterà avanti una serie di riflessioni basate sul concetto della città come organismo, sostenendo lo studio della città intera non dei singoli sistemi edilizi.

### **Tra progetto architettonico e conservazione.**

#### **Gli strumenti di trasformazione della città storica**

Abbiamo visto come sino agli anni Settanta sia possibile ravvisare un atteggiamento duplice nei confronti della storia: da una parte, l’atteggiamento più innovatore, che vorrebbe distaccarsi dai condizionamenti storici, dall’altro, un atteggiamento più conservatore, che considera la storia come risoltrice della problematica progettuale. Eppure anche nel panorama della conservazione, la nuova definizione di patrimonio e monumento sviluppatasi tra gli anni ‘50 e ‘60, che aveva portato una valutazione non più basata su un personale giudizio estetico della realtà, ma oggettiva, incentrata sull’oggetto di cui si considera l’unicità e l’irriproducibilità, aveva portato a nuove considerazioni all’interno del panorama del restauro. Si verifica un allontanamento dal restauro tradizionale, basato su criteri valutativi a priori, ed emergono due posizioni opposte, che si affiancano a quella del restauro critico: una assolutizza gli aspetti conservativi, l’altra quelli reintegrativi, dando luogo, a seconda dei casi, ad interventi di “pura conservazione”, di “conservazione integrale” o “manutenzione-ripristino”.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Il metodo tipologico fu ripreso per lo sviluppo dei centri storici di Bologna, di Modena e di Gubbio, di Brescia e nei tanti altri paesi in cui divenne anche pratica operativa consolidata delle Pubbliche Amministrazioni per gli interventi previsti nei cosiddetti piani di recupero.

<sup>67</sup> G. CARBONARA, *Orientamenti del restauro in Italia, sviluppi attuali*, in “Lotus Interna-

Le posizioni rispetto all'approccio restauro/conservazione e permanenza/mutazione sono differenti, ma la riflessione che si impone a questo punto riguarda l'entità della modificazione che comunque è attuata in seguito ad ogni intervento sull'esistente. Il rapporto antico-nuovo, conservazione-innovazione, secondo Aldo Rossi «non può più essere posta solo dal punto di vista della relazione tra vecchio e nuovo [...] ma dal punto di vista della necessaria modificazione che si produce con ogni intervento»<sup>68</sup>.

Anche Vittorio Gregotti si sofferma sul concetto di modificazione ed afferma che «il processo di progettazione è in primo piano di modificazione»<sup>69</sup>. Gregotti precisa: «ogni progetto di architettura è forma interpretativa del restauro in quanto modificazione delle relazioni tra le cose già esistenti e instaurazione di nuova legge tra esse [...] la conservazione è infine trasparenza nell'astuzia strategica con cui, per mezzo di essa, costruiamo la distanza dalla cosa da conservare, per costruire il nuovo come modificazione critica, cioè come restauro»<sup>70</sup>.

Il progetto viene riconosciuto dunque l'unico strumento di controllo e trasformazione della città storica.<sup>71</sup>

Alla luce di quanto affermato emerge come il progetto architettonico e la conservazione attiva del costruito, consapevole dei valori del costruito, sono dunque "pratiche complementari", distinguibili per metodi, ma da considerarsi comunque atti progettuali. Alla ricomposizione didascalica di città, edifici e territori si deve contrapporre una cultura del progetto basata sull'attitudine atta ad indagare criticamente il rapporto tra storia e progetto. La questione sostanziale è legata a questo punto alle modalità di

---

tional", n. 53, 1987.

68 A. ROSSI, *Architettura e città: passato e presente*, in R. BONISCALZI (a cura di), *Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città*, Città studi Edizioni, Milano 1978, p. 474.

69 V. GREGOTTI, *Editoriale*, in «Casabella», nn. 498-99, 1984, p. 1.

70 V. GREGOTTI, *Necessità del passato*, in B. PEDRETTI (a cura di), *Il progetto del passato*, Mondadori, Milano 1997, p. 19.

71 Torsello a questo proposito afferma: «la riconosciuta legittimità operativa del progetto nell'intervento sulle permanenze da parte della cultura della conservazione ha determinato la dichiarazione di un'indipendenza disciplinare nell'agire sull'esistente. I limiti definiti attraverso un restringimento della propria azione, e conseguentemente gli spazi riconosciuti al progetto hanno confermato la centralità della progettazione architettonica, che in tal modo ha reclamato il diritto di gestire la modificazione della città e dell'architettura esistenti in nome di una storica e inarrestabile legge del divenire»

Cfr. P. TORSELLO, *Conservare e comprendere*, in B. PEDRETTI (a cura di), *op. cit.*, p. 185.

intervento, che possono riguardare la conservazione o la progettazione a seconda del modo in cui il testo è stato interrogato, il testo che è sia luogo storico di conservazione, che luogo di innovazione e nuova progettazione. Il problema dell'intervento è legato al fatto che ci si trova a dover operare su un luogo, un testo fortemente segnato dal punto di vista storico, per cui ogni suo elemento è frutto di un periodo storico e di una scelta critica operata in quel momento.

La complessità del rapporto tra restauro e progettazione è determinato dal problema di conservare le memorie storiche ed ambientali da una parte ed assolvere ai bisogni contemporanei dall'altra.

La scelta delle modalità di intervento di progetto o restauro deriva in entrambi i casi dalla valutazione delle preesistenze. Il dato temporale diventa elemento qualificante del progetto, che è condizionato dai segni del passaggio della storia sull'oggetto.<sup>72</sup>

Al di là della presa di coscienza del valore progettuale sia della conservazione che del progetto architettonico, il dibattito si riduce spesso alla contrapposizione tra innovazione e conservazione, antico e nuovo. La conservazione, infatti, assume come suo principio fondante l'inscindibilità tra edificio contenitore e funzione contenuta. Questa posizione tende ad escludere la componente creativa e continua a legittimare il progetto del nuovo solo nel caso in cui non venga compromessa alcuna forma esistente.

La contrapposizione tra approccio conservativo e progettuale si estende anche alla lettura dell'esistente: gli operatori nell'ambito della composizione e della progettazione ex novo valutano i rilievi e le analisi storiche come strumenti per trasformare l'esistente, che considerano parte integrante del presente. L'intervento progettuale guarda alla storia secondo un punto di vista che supera ogni storicismo e restauro: la conoscenza dell'oggetto storico è finalizzata all'intervento, che segue la

---

72 Oggi la valutazione della storia non avviene in relazione ai periodi, ma si dispone «secondo cerchi concentrici orizzontali, entro cui la riflessione analitica punta a rischiarare le zone d'ombra e a ricercare risposte ristrette e puntuali a domande parziali e circoscritte. La storia non è dietro di noi, ma è con noi, è tutta presente. Assumere storicamente una realtà costruita significa che i vari materiali architettonici e ambientali che la compongono concorrono tutti a definire una specifica gestalt, una complessità attuale che solo il nostro senso critico e la nostra cultura possono selezionare e disporre mentalmente secondo le varie gerarchie spazio temporali».

A. PALMIERI (a cura di), *Restauro e progetto*, Electa, Napoli 1991.

traccia dell'esistente criticamente indagato.

Nell'intento di conciliare il rapporto tra conservazione e progetto architettonico, Marco Dezzi Bardeschi introduce il concetto di conservazione/progettazione e conservazione/invenzione<sup>73</sup>: «l'una, l'ambito operativo della cura dell'esistente, l'altra quella del rilancio progettuale come attestato di contemporaneità»<sup>74</sup>.

Secondo Bardeschi, il progetto sull'esistente ha il compito: «da una parte definire le nuove destinazioni d'uso, minimizzando il consumo della risorsa architettonica, dall'altra dare qualità e autonomia agli interventi necessari per adattare l'edificio alle nuove funzioni. Il bilancio tra conservazione e innovazione sarà tanto più positivo quanto minori saranno state le sottrazioni di materia e quanto meno conflittuali e più autonomi e leggibili saranno i nuovi apporti»<sup>75</sup>.

Quindi, definendo la differenza tra progetto di conservazione e progetto del nuovo, specifica: «Così da un lato, alla ricerca delle permanenze necessarie (perché senza permanenze perderemmo i nostri consueti termini di riferimento e le nostre stesse radici di pietra), sono portato ad associare tutte le operazioni finalizzate esclusivamente a garantire l'effettiva conservazione di quello che riteniamo sia un irripetibile e irriproducibile patrimonio architettonico. Dall'altro, alla ricerca dell'innovazione necessaria, affido invece il compito esclusivo di testimoniare e di misurare attraverso la libera sperimentazione di inediti modelli progettuali e di nuove tecnologie e materiali, la nostra legittima ansia di cambiamento e di con-

---

<sup>73</sup> Etimologicamente il termine invenzione deriva dal verbo latino *invenire*, cioè trovare un processo che presuppone una ricerca. Cfr. M. DEZZI BARDESCHI, *Valore di novità*, in L. GIOENI (a cura di), *Restauro, due punti e da capo*, Franco Angeli, Milano 2004.

<sup>74</sup> *Ibid.*

Ed aggiunge, rispetto al progetto del nuovo: «è proprio sulle ceneri combuste delle risorse perdute, sull'irreversibile consumo delle permanenze, che si ha il dovere di suscitare il nuovo, non la parodia in effigie, il simulacro formale di ciò che si è perduto [...] ed occorre allora, in siffatti casi, assumere la consapevolezza di innestare nel contesto storicizzato una nuova risorsa in cui identifichiamo parte delle nuove reali istanze della nostra società e che deve essere, al tempo stesso, capace di dialogare per autenticità e dignità con le presenze materiche che formano l'ambiente urbano, così scritte e riscritte dai segni del tempo».

M. DEZZI BARDESCHI, *La materia e il tempo, ovvero: la permanenza e la mutazione*, in "Recuperare", n. 2, 1982, pp. 94-95.

<sup>75</sup> M. DEZZI BARDESCHI, *La conservazione come trasformazione/mutazione*, in L. GIOENI (a cura di), *op.cit.*, p. 56.

tinuo rinnovo dei nostri stessi modi di vita. [...] Il progetto di conservazione individua quindi tutta quella sequenza di operazioni e interventi che si propongono l'obiettivo della salvaguardia e della cura fisica della risorsa costruita e che risultano finalizzate a contrastare e a rallentare il naturale processo di degrado [...] il progetto del nuovo ha invece per oggetto la verifica della compatibilità e della qualità prestazionale di tutte le aggiunte che si propongono come necessarie per garantirne un uso compatibile [...] Leggere e riconoscere il costruito come palinsesto stratificato, ma anche come un'opera sempre aperta a ulteriori apporti»<sup>76</sup>.

A questo riguardo Marco Dezzi Bardeschi, precisa come anche la conservazione sia mutazione ed atto progettuale: «è tuttavia certo che in qualche modo la conservazione è trasformazione e mutazione, nel senso che tutto scorre, tutto si trasforma. Anche la conservazione, dunque, è mutazione [...] è avvio di una fase di progetto che sia responsabile e consapevole dell'identità culturale [...]. L'architettura non è un'arte voluttuaria, una semplice percezione visiva, ma è corpo vivo, la cui sopravvivenza non può essere scissa dalla sua funzione [...] E dunque non si può conservare senza innovare. Per conservare, dunque, dobbiamo oltre che minimizzare le sottrazioni, anche depositare nuova materia al contesto materico»<sup>77</sup>.

Da quanto detto segue che ciò che si mette in discussione non è la

---

76 A. PALMIERI (a cura di), op. cit., p. 22.

77 M. DEZZI BARDESCHI, *Restauro, due punti e da capo*, op.cit., p. 56.

Il problema di conservazione e progetto è complesso e non a caso Hubert Jan Henket afferma che non esiste e mai esisterà «una risposta diretta e chiara per la risoluzione del problema della conservazione e degli edifici. Essa appartiene al regno dell'indeterminatezza, semplicemente perché il mero atto di conservare un edificio è una contraddizione di per sé. Karl Teige con ragione si è chiesto: L'architettura si occupa dei monumenti o degli strumenti? La risposta naturalmente è che si occupa di entrambi. Dopo lungo dibattere sono giunto alla conclusione che la maggiore parte dei fautori della conservazione, gli storici dell'architettura e gli architetti, parlano in termini estremi, spesso a discapito degli oggetti interessati. [...] Il problema di tutti gli edifici è che dopo un po' la forma non corrisponde più ai mutevoli requisiti funzionali, il che significa che spesso l'unica soluzione per mantenere l'edificio consta nel modificare il contesto fisico piuttosto che i requisiti [...]. Se come suggeriva lo storico dell'architettura, dobbiamo accettare il passato con tutti i suoi svantaggi e i suoi mali, allora che cosa dobbiamo conservare? Gli storici dell'architettura e i fautori della conservazione commettono il grosso errore di negare che anche il passato subisce mutamenti. Accanto all'approccio dogmatico dei sostenitori della conservazione tradizionale, esiste un altro opposto di "intervento vitale" che rivendica il diritto creativo dell'artista a usare qualunque strumento per esprimere la propria individualità innovativa»

H.J. HENKET, *La difficoltà del conservare*, in "Area" n. 30-32, 2002.

conservazione, ma l'immobilismo che determina quando si oppone alla trasformazione. Ciò che si evidenzia è come il nuovo si possa porre come portatore di valori, purchè si comprenda quali sono i limiti che occorre porsi nel rapportarsi ad un'opera storica, in modo che ogni periodo storico occupi il suo posto.

Un altro punto da affrontare del rapporto tra conservazione ed intervento nuovo riguarda comprendere quali sono le competenze di restauratori e progettisti<sup>78</sup>.

La secolare contrapposizione tra le discipline del restauro e del progetto del nuovo affonda, dunque, le radici nel dibattito sulle corrette pratiche di intervento all'interno dei tessuti storici consolidati. L'approccio architettonico rispetto all'esistente ha mostrato differenti metodi, che possono essere raggruppati secondo alcuni criteri di base che si sono alternati di volta in volta nei vari periodi e son riusciti a convivere.

Gli interventi non mostrano un'unica via percorribile, ma le possibilità sono diverse e spesso si influenzano tra loro. La critica dei conservatori rispetto ai progettisti riguarda il modo di riappropriarsi della memoria da parte del progettista secondo prospettive al di fuori di ogni forma di storicismo, secondo un punto di vista soggettivo, che vede nei metodi

---

78 A. MASSARENTE, *Conservazione, Restauro, Trasformazione, chi fa che cosa?*, in "Area", n. 32, 1997.

A questo proposito in un'intervista del 1999 Gabetti e Isola affermano: «Noi riteniamo utile far rientrare il progetto di restauro come specifica del progetto di architettura: non riteniamo il restauro attività specialistica, segregata dall'esperienza del progetto di architettura. Detto questo, è chiaro che noi siamo contro il fatto che il restauro costituisca gruppo concorsuale autonomo nelle cattedre universitarie, così come siamo contrari al fatto che i professori di composizione e i professori di restauro si ignorino uno con l'altro nelle rispettive sedi universitarie. [...] Noi non siamo però contrari a che siano dati indirizzi di fondo, validi soprattutto come riferimento culturale. Solo in questo senso le Carte del restauro possono avere influenza e interesse: come "orientamenti" aperti, mai però come "strumenti" normativi, per guidare la via di miriadi di interventi tra di loro sostanzialmente diversi. Bisognerebbe invece chiarire innanzitutto che cosa vogliamo che sia il nostro abitare i luoghi e le architetture. Il tema centrale diventa: cosa intendiamo fare? Come intendiamo usare questi luoghi, usufruire dell'antico, del dipinto, del paesaggio, del parco? Come possiamo godere l'amenità di queste cose? Dietro ciascuna di queste opere c'è uno spessore storico – Walter Benjamin la chiamava "aura", una profondità storica, una stratificazione. L'espressione di questa volontà deve partire dall'abitare: sia in ciò che noi museifichiamo, sia in ciò che invece è più vicino alla vita di tutti i giorni. [...] non c'è un "così com'era", ma un "così com'era nei diversi momenti", quindi "nella sua storia" e nel suo divenire» A. PALMIERI (a cura di), *op. cit.*, p. 22.

del restauro un forte limite all'espressione contemporanea. Il restauratore tende, invece, ad assumere un punto di vista più "oggettivo", operando senza aggiunte o sottrazioni.

Ora, individuare alcune possibili modalità di intervento non significa definire categorie interpretative a cui aderire, ma verificarle attraverso esperienze concrete, per comprendere un possibile metodo di indagine, che poi dovrà fare i conti con il contesto: sarà il luogo a definire il modo di operare.

Durante il Convegno "Restauro e progetto" del 1990, tenutosi a Napoli, ed il ciclo di incontri L'architettura tra conservazione ed innovazione, Francesco la Regina ha suggerito tre categorie concettuali, utili per stimolare una riflessione: simulazione, trasgressione e contaminazione.<sup>79</sup>

La simulazione è «un modo di ri-formare la realtà, la sua metodologia non è esposta ad altro se non alle necessità interne dell'opera su cui sperimentare la propria operatività, il cui carattere distintivo è la convinzione di poter accedere alla struttura preesistente considerata nella sua immanenza e nella sua intelligibilità intrinseca [...]. Ciò facendo adotta una grammatica compositiva fatta di moduli d'ordine che si sforzano di esprimere l'opera attraverso l'assunzione di strutture formali e materiali da restaurare e riproporre come esemplificazione vivente di un tipo ideale e permanente»<sup>80</sup>. Trasgredire «vuol dire marcare una distinzione, evidenziare un contrasto, esaltare una opposizione al fine di sottolineare il rapporto tra due specifiche identità culturali. Significa rivendicare la propria indipendenza rispetto alla presenza, per affermare il presente, per imporre il "nuovo". Sul piano architettonico, l'innovazione è trasgressiva rispetto alla preesistenza allorché se ne distacca culturalmente, ovvero allorché l'intervento è finalizzato solo ed esclusivamente a lasciare una traccia

---

79 «Dalle contrapposizioni astratte al terreno concreto della operatività. Queste categorie consentono infatti di spostare il discorso dalla ricerca impraticabile di una verifica operativa rispetto a condizioni aprioristiche, a loro volta derivanti da assunti iniziali recepiti come veri e propri dogmi ontologici, all'indagine empirica sui materiali e sulle tecniche del cantiere, sulle esperienze metodologiche effettivamente messe in atto e documentabili in situ»

Cfr. A. PALMIERI (a cura di), *op. cit.*, p. 17.

Regina precisa che «sarebbe un errore quello di assumere tali distinzioni in termini troppo rigidi, il che rischia di compromettere una comprensione adeguata della materia in oggetto». Infatti, il costruito si configura come una realtà strutturata, con la quale ogni codice deve confrontarsi e non può ignorarlo.

80 *Ivi.*, p. 16.

riconoscibile e documentabile»<sup>81</sup>. In questo caso non c'è alcun dialogo a livello progettuale con il costruito. In realtà tra i due approcci non c'è molta differenza: la trasgressione nega il passato, mentre «simulare significa anche dare l'apparenza di qualcos'altro, e quindi [...] può essere un modo come un altro per negare il presente, e compiere un tradimento in favore del passato»<sup>82</sup>. Ora, secondo La Regina l'unico modo attraverso il quale è possibile comprendere il complesso rapporto tra presente e passato è la contaminazione dei linguaggi.

Partendo dagli stessi presupposti, Giovanni Carbonara individua le categorie di contrasto, analogia e mimesi. Operare per contrasto significa stabilire un distacco con l'esistente, riconoscendolo come distante da noi: «la trasgressione (o contrasto) può limitarsi ad aspetti formali di supporto alle necessità statiche e funzionali del manufatto da restaurare, oppure può estendersi sino a scomporre il testo nelle sue relazioni con se stesso e con il contesto, stabilendo e proponendo nuovi universi di significati spaziali. La preesistenza ha un puro valore documentario, essa attesta ma non comunica, diventando quindi sterile sul piano dell'indicazione progettuale [...] Essa vale in quanto occasione concreta per affermare la rivoluzione dei significati»<sup>83</sup>.

La categoria dell'analogia prevede un'operazione «che riapre il dialogo, che riconosce la valenza comunicativa ancora operante dell'architettura del passato e, pertanto, la interroga e la interpreta. Una modalità, che come già accennato, non è stata priva di esiti sul piano della produzione architettonica del nuovo, giungendo persino a caratterizzare una intera stagione culturale e sulla quale non sono mancate critiche o almeno interrogazioni dubbiose»<sup>84</sup>. A questo proposito Pierluigi Nicolini si domanda: «La ripresa dell'analogia è davvero il prodotto di una interpretazione libera oppure è la messa in campo dell'allegoria come interpretazione dogmatica delle Scritture?»<sup>85</sup>. L'autore fornisce una lucida spiegazione sulle motivazioni che indurrebbero più ad un approccio analogico che di contra-

---

81 *Ivi.*, p. 19.

82 *Ivi.*, p. 17.

83 *Ivi.*, p. 18.

84 C. H. ROQUET, *Lessico. Quattro voci di un dizionario*, in "Lotus International", n. 32, 1981, p. 80.

85 P. NICOLINI, *Interpretazioni del passato*, in "Lotus International", n. 46, 1985.



sto: «il nuovo progetto è portatore di una carica positiva, vitale, innovativa ma anche di una forza distruttiva ai fini della conservazione dell'oggetto storico. Pertanto per poter agire, superando le barriere poste ai timori della conservazione, il progetto mette in atto strategie di occultamento piuttosto che seguire la via che porta alla sua legittimazione»<sup>86</sup>.

Per meglio comprendere le categorie possiamo fare riferimento all'approfondimento di Ignasi de Solà Morales, che rileva le diverse declinazioni dell'analogia in alcuni progetti emblematici. Tra gli esempi di processo analogico segnala quello seguito da Carlo Scarpa nel riordino di Castelvecchio, il cui criterio progettuale è stabilito dal principio di «associazione innescato nel visitatore attraverso situazioni di affinità per cui grazie alla capacità connotativa dei linguaggi evocati nell'intervento si stabiliscono rapporti o collegamenti fra l'edificio – storico-reale e/o immaginario – e gli elementi di disegno che servono a condizionare efficacemente l'edificio»<sup>87</sup>.

È possibile rintracciare un approccio analogico anche nell'intervento di Giorgio Grassi sul Teatro Romano di Sagunto, anche se differente da quello di Scarpa: «Si tratta di una correzione dell'idealismo violetiano che cercava nell'edificio l'idea come traccia per l'intervento e che ora si trasforma in un realismo completamente legato alla materialità spaziale, fisica e geografica dell'artefatto su cui si agisce»<sup>88</sup>.

Il Teatro si presenta a Grassi come una "rovina artificiale" nella quale son già stati compiuti numerosi interventi che sembrano «quasi aver avuto come obiettivo la rovina stessa, cioè l'immagine del teatro in rovina così com'era, accentuandone semmai i caratteri pittoreschi»<sup>89</sup>. Di fronte alla scelta su come intervenire Grassi parte dall'idea che il progetto è «un teatro alla maniera degli antichi romani [...] che intende raccogliere dal manufatto antico ogni traccia, ogni suggerimento, ogni indicazione operativa, ma anzitutto la sua più generale lezione di architettura e cercare di portarla avanti con coerenza»<sup>90</sup>. L'intervento si attua attraverso opere di completamento o liberazione delle strutture esistenti e ricostruzione delle

---

<sup>86</sup> *Ivi.*, p. 16.

<sup>87</sup> I. DE SOLÀ MORALES, *Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico*, in "Lotus International", n. 46, 1985.

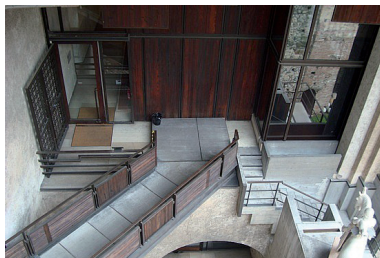
<sup>88</sup> G. Grassi, *Il Teatro Sagunto*, in "Il Giornale dell'Arte", n. 8.

<sup>89</sup> *Ivi.*

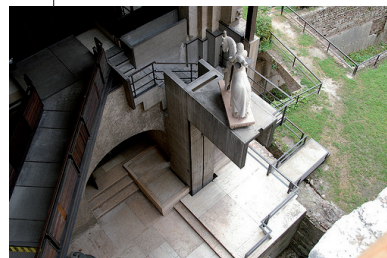
<sup>90</sup> *Ivi.*



14 |



15 |



16 |

14. 15. 16. Carlo Scarpa, Museo civico di Castelvecchio, Verona, 1956-1964. [Tratto da: archivio privato].



17

19



18



17. 18. 19. Giorgio Grassi, Restauro e riabilitazione del teatro romano di Sagunto (Spagna) 1985.

20. Rafael Moneo, Museo di arte romana a Mérida, (Spagna), 1980- 1986. [Tratto da: Adael Moneo 1967-2004, "El Croquis", numero monografico].





parti necessarie a rendere evidenti i caratteri distintivi del teatro romano. Il progetto di Grassi si inserisce nella "cultura del frammento", tra le quali è possibile annoverare anche il Museo di Arte Romana a Mérida di Rafael Moneo. Il progetto interviene su rovine archeologiche di età romana, superando il timore reverenziale nei confronti della storia ed incorporandone le tracce attraverso nuovi linguaggi.<sup>91</sup>

Alcuni diffenti approcci progettuali mostrano come sia possibile rifiutare il mantenimento del frammento e riproporre il testo antico, le tradizioni progettuali senza scadere nella mimesi.<sup>92</sup> Tra gli interventi ricordiamo: l'intervento di ricostruzione del borgo medievale di San Michele a Pisa, ad opera di Massimo Carmassi e l'intervento sull'oratorio di San Filippo Neri di Bologna di Pierluigi Cervellati.

L'Oratorio, in particolare, andò in gran parte distrutto in seguito al bombardamento aereo del '44 fu provvisoriamente restaurato dal Soprintendente ai Monumenti Alfredo Barbacci (1896-1989). Dopo un lungo periodo di abbandono, che lo vide adibito a deposito, in stato di estremo degrado, nel 1997 l'architetto Pier Luigi Cervellati avviò il recupero ricostruendo le volte e la cupola in legno lamellare e mantenendo gli elementi introdotti da Alfredo Barbacci nel primo restauro.

L'ultima categoria a cui Carbonara fa riferimento è la mimesi, che ha interessato numerosi edifici del passato, come la ricostruzione del padiglione di Mies a Barcellona, il teatro La Fenice a Venezia o il Padiglione dell'Espirit Nouveau di Le Corbusier. La progettazione imitativa può essere considerata il risultato di una forma di insicurezza ed attesa di una modalità espressiva adeguata, che determinò la riprosizione di una metodologia imitativa, ampiamente impiegata nel periodo classico, capace di individuare regole, modelli e tipi, capaci di dare risposte di fronte alla crisi espressiva imperante. Questa modalità di intervento, in alcuni casi, rinuncia a contrapporsi all'invasività del nuovo sul piano tecnico e lingu-

---

91 Considerando il valore storico del frammento archeologico, questo ha rivestito sempre un particolare interesse per il restauro. Le modalità di intervento sono sempre improntate a limitare l'azione nell'ottica di una conservazione integrale puramente materiale. Questo approccio rispetto al rudere ha determinato la valorizzazione del rudere stesso quale fonte di informazione. A partire dagli anni Ottanta si sviluppa un'attenzione particolare nei confronti del dettaglio: nel frammento vengono individuate realtà, culture e memorie sconosciute.

92 Cfr. C. FONTANA, A. CALORI, *Progettare con l'esistente, due progetti di Massimiliano Carmassi in corso di realizzazione a Pisa*, in "Recuperare", n. 3, 1993, pp. 198-211.



21

21. Pierluigi Cervellati, Intervento sull'Oratorio di San Filippo Neri, Bologna, 1988-1989. [Tratto da: archivio privato].

stico e risolvendo la contrapposizione con la negazione di uno dei due termini. «Bisogna interrogarsi sul significato di tale ritorno all'imitazione [...]». La rivisitazione delle teorie neoclassiche da parte di numerosi architetti contemporanei prende quindi implicitamente il valore di critica di tradizione del nuovo: tradizione che a forza di usare la deroga e l'eccezione alla regola, di confidare nei valori della creatività e della libertà artistica e di distruggere ogni presenza di modelli, è giunta alla pura tabula rasa». <sup>93</sup> In realtà l'approccio mimetico è comprensibile per il bisogno della comunità di rifugiarsi nella memoria storica, che determina la volontà di conservare tutti i segni del passato per trasmetterli al futuro. Rispetto, però, alla ricostruzione "com'era, dov'era", si afferma la possibilità di attuare comunque un approccio creativo ed attivo, che non si astiene dal fare. Ricordiamo, a questo proposito, l'intervento di Andrea Bruno a Bruxelles, dove, in un contesto fortemente stratificato, ricostruisce ex novo una chiesa in linguaggio contemporaneo accanto a quella già esistente di Brigittines, che, restaurata nel XXVII secolo, è stata per lungo tempo utilizzata come farmacia e poi come scuola. Dopo differenti altre destinazioni, oggi, grazie all'ampliamento ricevuto, ha ritrovato la sua antica funzione.

93 G. TEYSSOT, *Mimesis. Architettura come finzione*, in "Lotus International", n. 32, 1981, p. 10.

Riprendendo il discorso sulle categorie di interpretazione degli interventi sul contesto, sulla linea di Carbonara, Claudio Varagnoli propone: il contenitore, i percorsi ed il frammento.<sup>94</sup> La categoria "contenitore" si riferisce all'intervento in strutture per lo più di archeologia industriale di notevoli dimensioni, che permangono come involucri da far rivivere con nuove funzioni. La modalità del "percorso" riguarda l'intervento realizzato a supporto della comprensione del contesto in cui si colloca. Esempi progettuali di questo approccio sono: il Museo Diocesano di Lucca (1993) disegnato da Pietro Carlo Pellegrini e l'intervento di Guido Canali all'interno dell'Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena.

Per quanto riguarda il frammento archeologico, esempio di questo approccio è il progetto per il polo dei servizi turistici installati nell'ex mercato comunale di Siracusa, realizzato da Emanuele Fidone.<sup>95</sup> L'intervento interessa il recupero di un mercato coperto ottocentesco, confinante ad Est con un'area archeologica che ospita un tempio greco arcaico. Il progetto prevede l'inserimento di un muro all'interno del chiostro, che si relaziona con lo spazio esistente attraverso una serie di tagli verticali vetrati che inquadrano le colonne. L'attenzione nei confronti del dettaglio costruttivo colloca questo progetto nell'ambito storiografico di Carlo Scarpa e Franco Albini.

Un approccio simile è quello adottato anche da Francesco Venezia nel progetto del Museo di Ghibellina, dove l'architetto «non prende in considerazione una storia lineare e decodificabile, quanto il valore emotivo del frammento, capace di proiettare l'esperienza di un edificio del passato oltre la sua stretta durata temporale. Questa visione lirica ha la necessità appunto di staccarsi dal presente, rinchiudersi in un luogo concluso, in un temenos che permetta l'apparizione del frammento antico in tutta la sua potenza evocativa; e come ogni teofania, l'apparizione deve avvenire secondo regole precise, lungo visuali attentamente studiate come in un dispositivo teatrale o in una macchina ottica»<sup>96</sup>. Venezia ricerca l'omoge-

---

94 C. VARAGNOLI, *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana, 1990-2000*, in "L'industria delle costruzioni", n. 368, novembre/dicembre 2002.

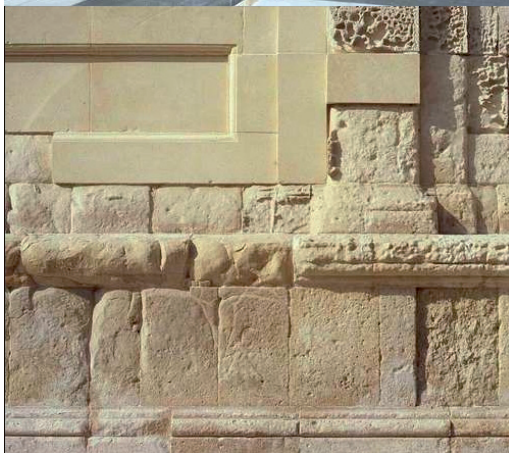
95 Cfr. F. IRACE, *Stile italiano, Emanuele Fidone a Modica e a Siracusa*, in "Abitare", n. 400, M. MULAZZANI, *Emanuele Fidone: poli servizi turistici nell'ex mercato coperto di Ortigia, Siracusa*, in "Casabella", Almanacco Giovani Architetti Italiani 2000-2001, Electa, Milano.

96 C. VARAGNOLI, *op. cit.*





22



23

22. 23. Emanuele Fidine, Polo Servizi Turistici, ex Mercato Coperto di Ortigia, Siracusa (1998-2000).



neità ed evita il distacco linguistico anche con l'uso dei materiali<sup>97</sup>, come legno, mattone e pietra locale.

La ricerca di codici e categorie di intervento per realizzare il nuovo nei contesti storici porterà la scrittura di numerosi articoli e convegni. Il 14 giugno 2007 ha avuto luogo a Gubbio il Secondo Convegno Internazionale di Studi Innovazione e qualità nel progetto per la città esistente. Nell'ambito del convegno Marco Dezzi Bardeschi indica le possibili modalità attraverso le quali il progetto del nuovo si accosta all'esistente: «Una via che vorremmo definire minimalista, ma non per questo rinunciataria, del progetto del nuovo la quale può discendere ancora per continuità dalla prassi virtuosa del Movimento Moderno, una via purista sostanzialmente icastica, che si affida a volumi elementari, a superfici pulitissime, specchianti versus curtain-wall, nelle quali è d'obbligo esibire una technè di alta precisione, come ad esempio Mies van de Rohe, Renzo Piano»<sup>98</sup>. Bardeschi continua con «la via della sublimazione morfologica, che esibisce sempre una technè di alta precisione e respinge ogni orpello decorativo, possiamo nominare Foster e Zumthor. C'è poi quella via che viene individuata come "etica", di un assoluto formale stereometrico, che disdegna ogni inutile indugio decò ed ogni deviante orpello ornativo, una linea neolecorbusiana, come possono essere le differenti ricerche di Franco Purini o di Francesco Venezia; è una progettazione colta, nelle motivazioni di fondo e nei riferimenti diretti, che si apre al dialogo emozionale con la Storia ed in modo particolare con l'eredità del moderno»<sup>99</sup>. Altra modalità operativa indicata da Dezzi Bardeschi è quella eratica, ieratica, erotica, che al di fuori di ogni regola prescritta ed attuando una sorta di distacco, introduce un'architettura più sognante e fabulistica. Si tratta di un'architettura capace di suscitare suggestioni nel pubblico, che tende ad affiancare alla stratificazione dell'esistente l'arte povera dell'immaginario popolare, che si rievoca tramite l'allusione e la metafora. Una via difficile che tende a citare con intenti innovativi, mai in modo mimetico, ma allusivo e metaforico<sup>100</sup>. Esempi di questo approccio li ritroviamo nel progetto di

---

97 *Ibid.*

98 *Ibid.*

99 *Ibid.*

100 M. D. BARDESCHI, *Cultura e qualità del progetto contemporaneo nella città esistente*, in

recupero dell'ex monastero dei Benedettini a Catania nella Facoltà di Lettere e Filosofia e di Scienze Politiche di Giancarlo De Carlo. Il progetto ha richiesto da una parte la verifica della compatibilità degli spazi interni con le nuove funzioni, dall'altra lo studio dell'involucro esterno, che ha modificato la relazione tra le parti, sulla base del rapporto tra il polo universitario con il contesto urbano. La soluzione progettuale si pone l'obiettivo di non modificare radicalmente il complesso del convento, perchè continui a vivere con il nuovo innesto. Le attività di ricerca sono collocate nei due chiostri, l'attività didattica a sud del complesso. L'ex collegio, negli spazi superstiti, ospita il museo archeologico. La Biblioteca Universitaria è in prossimità della Biblioteca Comunale e le funzioni sono connesse. La facciata specchiante della centrale termica riflette in maniera frammentata le facciate degli edifici circostanti ed una scala elicoidale la collega ai livelli superiori, dove è stato realizzato un giardino di essenze, un chiaro richiamo alla geologia del luogo.

Questi sono alcuni degli approcci che i grandi architetti hanno attuato rispetto all'intervento nel contesto storico a dimostrare come la ricerca del rapporto tra architettura storica e contemporanea non è unitaria, ma si arricchisce di molteplici tendenze, spesso frutto di numerose contaminazioni. Ciò che, però, accomuna gli approcci più attenti e ricercati è l'attenta lettura del contesto e degli edifici, per comprenderne tecniche costruttive, formazione e successive trasformazioni. Un buon progetto è pertanto frutto di una approfondita lettura, che fornisca gli strumenti adatti per inserire un tempo nuovo nella tradizione, tanto che questa ne possa risultare arricchita e rivitalizzata nel presente.

Di fronte alle infinite possibilità ed approcci attuabili, ci si chiede se sia possibile teorizzare un "linguaggio della modificazione".

Abbiamo visto come Gregotti si sia soffermato sulla "modificazione"<sup>101</sup> come «strumento concettuale che presiede alla progettazione dell'architettura»<sup>102</sup>, l'unico strumento di controllo del costruito, la cui conoscenza diventa misura della qualità degli interventi.

---

*Innovazione e qualità nel progetto per la città esistente.* Convegno di Studi, Gubbio, giovedì 14 Giugno 2007, abstract della Relazione.

101 Nel doppio numero di "Casabella" monografico n. 498-499, 1984, pp. 1, 33.

102 *Ivi.*, p.33

Le città storiche presentano un'omogeneità di fondo, data da materiali costruttivi, caratteri tipologici e morfologici, a differenza delle attuali, frammentate da relazioni spaziali complesse, articolate nelle componenti e nell'organizzazione. Le nuove tecnologie modificano i rapporti tra gli abitanti e le relazioni fisiche, si affermano nuovi concetti di distanza, che portano alla sperimentazione di nuovi linguaggi. Altro fenomeno che coinvolgerà le trasformazioni urbane sono i flussi migratori, la polarizzazione della ricchezza, l'aumento della disoccupazione e la crisi dello stato sociale.

La riflessione sul centro storico porta alla luce un'idea nuova, che va oltre la materialità della tutela e che, di fronte alle variabilità fisiche e sociali, lo vede come luogo della stabilità, ma capace di dar luogo a relazioni spaziali con il territorio. Per questo considerare il progetto come strumento di controllo e modificazione del costruito pone il problema della conoscenza del passato, finalizzato alla costruzione del presente.

Ora, le posizioni rispetto alle modalità di intervento sono diverse a seconda del ruolo che l'esistente storico assume nella progettazione e rispetto al nuovo.

La posizione di Gregotti, ad esempio, vede il bene storico uno sfondo di secondaria importanza «teorizzare la modifica significa affrontare in modo ideologico la progettazione sull'esistente e, al di là della reale necessità degli adeguamenti funzionali, ritenere il bene storico di secondaria importanza rispetto al personale atto creativo. L'impostazione metodologica e progettuale è quella di un linguaggio forte, spesso invasivo, quasi sempre prevaricante, che ha come primo obiettivo quello di contrapporsi al bene architettonico o a quello ambientale, cercando con esso un confronto per emergere e tenendo l'edificio del passato come sfondo, sul quale la nuova forma deve dominare. Se da un lato le nuove architetture tentano un'espressione autenticamente contemporanea, e in questo senso sono ricerche positive, dall'altro lato il bene culturale, bollato come "esistente", è condannato a morte sia per il forte impatto delle architetture di progetto sia per avere intrinseco il concetto di "modifica"». Sembra quasi, che, «progettare un edificio semplice è divenuto un problema complicato. Credo che come in ogni periodo eclettico, in questo momento l'ossessione per la preoccupazione linguistica (oggi coincidente con la preoccupazione stilistica) ha perso molto della propria possibilità di stabilire differenze significative. Il rischio è quello della banalizzazione delle pratiche di in-

tervento che reciderebbe quel sostanziale legame, invocato da Liliana Grassi, fra i perché ed il come dell'intervento, inscindibilmente legati in un rapporto di necessaria corrispondenza»<sup>103</sup>. Su questa base Vittorio Gregotti propone una "carta delle distruzioni" di parti di edifici o interi tessuti urbani, a vantaggio di nuovi edifici.

Esattamente contraria, come abbiamo visto, la posizione di Dezzi Bardeschi, per il quale l'innovazione deve affondare le basi nel passato, con cui occorre confrontarsi attraverso un'analisi conoscitiva: «non è vero che per progettare occorre desertificare, azzerare la presenza del passato. Al contrario la vera cultura del progetto non può fare a meno di stabilire relazioni essenziali e confronti continui con la città esistente e il territorio già segnato da tante generazioni. Ed è proprio dalla convinta dialettica di tale rapporto dialogico che esso trae la sua specifica motivazione, il suo profondo significato, il proprio diritto di cittadinanza tra le cose»<sup>104</sup>. La posizione non propende per l'astenersi dall'intervenire, ma dal confronto con l'esistente per comprendere, eventualmente, a cosa si può rinunciare, perché la memoria del passato nutra un futuro degno, non schiavo per forza della globalizzazione, del profitto egoistico ed immediato.

## La crisi delle ideologie

Gli anni Settanta sono segnati da una serie di avvenimenti che modificheranno il corso della storia dell'uomo così come dell'approccio all'architettura. Sono gli anni della sospensione della conversione aurea del dollaro, della guerra del Kippur e del conseguente aumento del costo del petrolio, gli anni della crisi dell'industria, della decrescita demografica, ma anche dello sviluppo della ricerca tecnologica e dell'influenza della tecnologia nell'architettura. Lo sviluppo dell'industria, sulla quale il Movimento Moderno aveva posto le proprie radici, lascia il posto alla crescita del settore terziario e dei servizi.

In ambito culturale, così come afferma l'economista inglese J. K. Galbraith, si tratta di un periodo incerto, anche per l'architettura: non esiste

---

103 G. CIUCCI (a cura di), *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Laterza, Roma-Bari 1989, p. 144.

104 M. DEZZI BARDESCHI, *Le ceneri di Gio Ponti*, in "Tema", n. 2, 1995.

un linguaggio, una forma espressiva, moderna o tradizionale che sia, che riesca ad imporsi sugli altri; tutte le possibilità vengono messe in campo al di là della riflessione teorica, per rispondere alle domande dell'utenza.

D'altra parte la mancata crescita demografica riduce i fenomeni di speculazione edilizia ed accanto agli ampliamenti urbani che hanno interessato il dopoguerra, l'attenzione si sposta sempre più verso i centri storici e questo segna l'elaborazione di programmi di recupero (si ricordano l'indagine sul centro di Como, realizzata da Muratori e Caniggia; su Bologna di Pierluigi Cervellati, ecc..).

Lo sviluppo sociologico e tecnologico rileva l'inadeguatezza della ricerca architettonica, all'interno della quale, tra tendenze razionaliste ed organiciste continua ad essere portata avanti quella via di ricerca, le cui linee di riflessione erano già state introdotte a partire dal dopoguerra, che guarda la storia come strumento per rifondare la produzione architettonica. Dalla negazione della storia, spesso anche erroneamente considerato uno dei presupposti del Movimento Moderno, si passa alla riscoperta della memoria. Negli anni '70 il Movimento Moderno è già in grave crisi ed accanto al rifiuto della storia si afferma un approccio che si oppone a qualsiasi tentativo di riproposizione di significati ideologici negati e che tenta di recuperare i valori storici urbani, sostenendo l'abbandono di forme di conservazione passiva, che impediscono qualsiasi intervento attivo e consapevole.

Il dibattito di cui abbiamo riportato differenti punti di vista e posizioni si affievolisce dalla prima metà degli anni Settanta, senza aver portato posizioni radicalmente innovative e pronte a costituire un adeguato punto di riferimento, ma risolte con approcci individuali. Così, conclusa la fase della ricostruzione, l'approccio nei confronti degli interventi dei centri storici si radicalizza in proibizionismo, sugellando l'inconciliabilità del rapporto tra antico e nuovo, nonostante parallelamente si cerchino nuovi percorsi alternativi.

Per comprendere i nuovi approcci operativi è interessante la mostra "Il futuro della memoria", organizzata nel 1972 da M. Dezzi Bardeschi e G.B. Bassi. Si tratta della descrizione di progetti realizzati tra il 1960 e 1970, in cui è evidente una rilettura del passato non conformista, come un contenitore di forme da copiare. La lettura storica è finalizzata alla costante riscoperta della memoria, del suo carattere in divenire, attraverso il quale

è possibile trovare un equilibrio tra passato e presente, senza ricadere nello storicismo o, all'opposto, in forme di assoluto negazionismo storico.

Rilevato l'insuccesso dell'urbanistica razionalista e del semplicistico approccio "nuovo fuori ed antico dentro", il percorso, per alcuni versi già segnato e che continua ad essere calcato come unico possibile, parte dalla ricostruzione urbana nella sua contemporaneità, nel rispetto della memoria storica.

Una vera e propria inversione di tendenza rispetto all'esistente storico si ravvisa in Francia nel 1980 ad opera di François Mitterrand, che darà vita ai cosiddetti "grands projets", interventi a scala urbana che interesseranno la nuova sistemazione della Tête Défense, il completamento del museo d'Orsay e della Villette, il nuovo ministero delle Finanze, la liberazione dell'ala settentrionale del museo del Louvre e il suo ampliamento, l'Institut du Monde Arabe, l'Opera alla Bastille, la nuova Bibliothèque de France a Tolbiac, ecc. I primi concorsi per il parco della Villette e per l'Opera sono banditi nel 1982 ed il programma influenzò numerosi altri in aree urbane più periferiche. Si tratta di progetti che segnano una nuova direzione nello sviluppo urbano e tentano di fornire una soluzione alla crisi di quegli anni, anche lasciandosi condizionare da motivazioni politiche con intenti autocelebrativi. Il modello francese si diffuse in tutto il resto dell'Europa, da Lisbona a Madrid a Barcellona, da Londra a Berlino, fino alle città minori. Il tentativo è quello di valorizzare il carattere storico delle città ed implementarlo con lo sviluppo dei territori metropolitani. Per far questo l'ambiente viene considerato nella sua totalità e complessità; il progetto è strumento di rinnovamento e diventa punto di partenza per rilegittimare l'età moderna.

Mentre l'Europa è segnata da nuovi progetti di ricostruzione, in Italia, nel 1980 ha luogo la Prima Mostra internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, organizzata da Paolo Portoghesi ed intitolata *La Presenza del Passato*<sup>105</sup>, in omaggio a Gardella e Ridolfi ed il loro approccio rispetto alla memoria storica.

La mostra è il risultato degli echi del postmodernismo americano, avanguardia libera dalle influenze moderniste e pronta ad attingere al passato

---

105 P. PORTOGHESI, *La fine del proibizionismo*, in *La presenza del passato*, Prima mostra internazionale di Architettura, Edizioni La Biennale Venezia, 1980.

per dal luogo ad un nuovo linguaggio. Testo di riferimento del movimento è *La forma segue il fiasco*<sup>106</sup>, scritto nel 1960 da Peter Blake. Altro testo di riferimento è *Imparando da Las Vegas*<sup>107</sup>, scritto nel 1972 da Robert Venturi.

Paolo Portoghesi si fece portavoce in Italia delle teorie postmoderniste e in occasione della mostra incaricò Aldo Rossi della realizzazione del progetto sperimentale "Teatro del Mondo". La mostra comprende anche l'allestimento della Strada Novissima, all'interno delle Corderie dell'Arse-nale, costituita da una serie di facciate temporanee allestite da differenti architetti, che avrebbero dovuto esprimere il loro approccio rispetto alle preesistenze del passato. L'operazione è volta ad accendere il dibattito e creare un confronto diretto con le differenti espressioni linguistiche. Gli architetti invitati appartenevano a diverse formazioni culturali ed im-piegavano modalità espressive totalmente differenti (Costantino Dardi, Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Frank Ghery, Fraco Purini, Laura Thermes). Attraverso i differenti contributi, Portoghesi vuole attivare un laboratorio urbano in polemica col Funzionalismo, sperimentare differenti linguaggi, cogliere complessità e contraddizioni. Portoghesi si propone di segnare con la mostra un momento di svolta rispetto a proibizionismo. L'adesione di Portoghesi al postmoderno, come momento di superamento del moder-no, sarà chiarita solo successivamente dallo stesso architetto, che spie-gherà l'effettivo significato della mostra.<sup>108</sup>

---

106 P. BLAKE, *La Forma segue il fiasco*, 1960, trad. it. Alinea, Firenze 1983.

107 R. VENTURI, D. SCOTT BROWN, S. IZENOUR, *Learning from Las Vegas (Imparando da Las Vegas)*, 1972, trad. it. CLUVA, Milano 1985.

108 «Nel dibattito molto animato che seguì la mostra, si dette molta importanza al carat-tere effimero ed ai problemi di gusto e di linguaggio, ma il nostro scopo era quello di creare un laboratorio urbano, di porre l'accento più che sull'opera, sul racconto piuttosto che sulle singole affermazioni, di denunciare il fallimento dell'idea di costruire la città a due mani, senza stratificazioni, senza colloqui, senza scontri e contraddizioni di linguaggi.

Qualcuno si è accorto adesso a distanza di un quarto di secolo, che quella mostra di oggetti virtuali ma concreti, dotati di valori tattili, era, a suo modo, un discorso aperto sulla città, e più di ogni altro se ne era accorto Aldo Rossi che, pur avendo rifiutato allora di fare parte del consesso (la sua facciata fu collocata fuori, all'ingresso di Via della Tana come prologo dell'operazione) ne fece poi, nel '92, una sorta di trascrizione personale a Berlino, nella sequenza di facciate della Schutzenstrasse, interrotta dalla citazione di Palazzo Farnese» Colloquio con Paolo Portoghesi. "L'incontro", dal titolo *Dalla Via Novissima al Quartiere Rina-scimento*, presso il Palazzo degli Uffici, sede di EUR S.p.A., Roma.

## Normativa e vincoli operativi

Oggi l'approccio verso la dimensione storica della realtà urbana, nonostante gli studi su centri storici<sup>109</sup> ed i progetti di recupero, i piani che vengono attuati sono spesso rivolti alla falsificazione, quasi come unico atteggiamento possibile di fronte al passato, nel quale emerge una sorta di timore reverenziale del confronto con la storia. Invece di proseguire in continuità con un metodo operativo volto alla continua rigenerazione dei tessuti urbani, rispettando le preesistenze e rispondendo alle nuove esigenze, oggi pare si assista nei confronti del nuovo ad una forte indifferenza e ad una scorretta attenzione verso l'antico. Nella valutazione del dato storico, già Friedrich Nietzsche nella sua *Considerazione inattuale*, pubblicata nel 1874, con grande lungimiranza sosteneva: «La storia – come storicismo e senso storico – non è solo una conquista dello spirito illuminato, ma una febbre divorante, una "virtù ipertrofica" che può essere rovinosa [...] il senso storico non permette lo scontro bruciante con le forze del passato, ma vuole inglobarle in sé come reliquia esotica, con ingiustificato sottinteso di benevola superiorità - e quindi cela un movimento ostile alla vita»<sup>110</sup>.

Segue che, nonostante la questione della legittimità del nuovo nell'antico parrebbe superata, se non risolta nelle modalità, in realtà alcuni, come l'associazione Italia Nostra, anche a distanza di 50 anni dalla fondazione (1955), continuano a ritenere inadeguata l'architettura contemporanea nei centri storici.

L'operazione di tutela dei centri storici svolta negli anni '50 da asso-

---

109 In particolare ricordiamo l'associazione Nazionale Centri Storico-Artistici e Italia Nostra, che hanno svolto una intensa attività di studio sui centri storici. L'ANCSA è stata creata nel 1960 in seguito all'approvazione della carta di Gubbio a conclusione del Convegno Nazionale per la Salvaguardia e il Risanamento dei Centri Storici (Gubbio 17-18-19 settembre 1960) allo scopo di promuovere iniziative culturali e operative a sostegno dell'azione delle amministrazioni pubbliche per la salvaguardia e la ristrutturazione delle strutture insediative esistenti. Nonostante il documento estenda all'intero territorio nazionale l'interesse per la salvaguardia dei centri storici, invita anche l'inserimento del nuovo nell'ambiente antico. (Cfr. Dichiarazione finale approvata all'unanimità a conclusione del Convegno Nazionale per la Salvaguardia e il Risanamento dei Centri Storici, cit.). L'associazione Italia Nostra è stata fondata, invece, nel 29 ottobre 1955 a Roma ed attualmente è diventata una ONLUS.

110 F. NIETZSCHE, *Unzeitgemasse Betrachtungen, Zweites Stuck: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, 1874, tr. It. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 1973, p. 15.



ciazioni come Italia Nostra e Ancsa è stata di importanza notevole per la realizzazione di programmi di conservazione, ma oggi queste riflessioni non possono essere scisse dallo studio della città contemporanea. I programmi di conservazione integrale proposti ignorano le esigenze attuali e le trasformazioni sociali che le città hanno subito e non creano sviluppo o rivitalizzazione, ma si chiudono nel mantenimento dello *status quo*, finendo per scambiare le immagini per valori.

La conservazione estrema, così come l'innovazione indifferente, è un approccio radicale, pertanto dannoso. La città storica ha visto garantita la sua permanenza nei secoli grazie alla trasformazione ed all'innovazione continua.

La città contemporanea deve trovare il modo per ricostruire il legame con la città storica per ricostruire la "memoria del futuro"<sup>111</sup> (concetto introdotto da Masini nel Convegno di Gubbio del 2007), che «anziché ripiegarsi su se stessa, viene usata come stimolo per il recupero di una creatività sana. L'accelerazione è la grande mutazione che si è verificata nel nostro tempo, ed è con questa che l'artista deve confrontarsi; di conseguenza, anche il suo territorio si allarga insieme alla sua curiosità, ed in questo senso l'artisticità acquista una dilatazione espansiva che va dallo spazio architettonico alla comunicazione e alla scienza. La città deve crescere e portare sempre il suo contributo di attualità, rinnovandosi, ma senza distruggere la sua memoria storica, anzi, accrescendone il significato con un contemporaneo che le sia degno. Ben altro sono, invece, quelle operazioni definite di ammodernamento, con pratiche che hanno ridotto non solo gran parte delle nostre periferie, ma anche dei centri storici, a dei non-luoghi in cui galleggiano spaesati alcuni straordinari pezzi storici»<sup>112</sup>.

Posizione opposta è quella di Mario Fazio<sup>113</sup>, ex presidente di Italia Nostra ed autore del testo *Passato e futuro delle città. Processo all'architettura contemporanea*, nel quale processa l'architettura contemporanea denunciando la presunta sindrome Bilbao come effetto Ghery. Facendosi

---

111 Cfr. L. VINCA MASINI, *Memoria del futuro e della memoria nella città*, in Convegno di Studi, Gubbio, *Innovazione e qualità nel progetto per la città esistente*, giovedì 14 Giugno 2007, abstract della Relazione.

112 *Ibid.*

113 M. FAZIO, *Passato e futuro delle città. Processo all'architettura contemporanea*, Einaudi, 2000.

forza a partire da queste posizioni, non è difficile capire come Italia nostra continui ad opporsi a qualsiasi intervento nuovo nei centri storici.

In realtà, l'eccessiva rigidità dell'approccio non solo cristallizza la morfologia antica, ma presenta come risultato collaterale un incremento di speculazione ed abusi.

A questo atteggiamento immobile si oppone, il concetto di "modifica-zione", cui abbiamo precedentemente fatto riferimento: l'architettura è strumento di costruzione della città stratificata, dei suoi luoghi e della sua storia ed è strumento del suo cambiamento. Lo spazio ed il tempo si relazionano e ci danno la misura del cambiamento stesso.

L'immobilismo nei confronti della città storica tende a negare le modalità con cui la città stessa si è costituita, frutto delle trasformazioni che si sono susseguite nel tempo, per azione di interventi naturali ed antropici, che hanno dato luogo ad uno spazio complesso, stratificato ed eterogeneo. Anche alla scala architettonica è possibile leggere le trasformazioni che si sono susseguite nel tempo e che rendono complessa la morfologia alla scala urbana ed architettonica, che si modifica per rispondere alle esigenze.

La tecnologia, tanto demonizzata, insieme ad una conoscenza approfondita del tessuto nel quale si va ad operare dovrebbero dare il giusto vigore alle operazioni nei centri storici, evitando mimetismi, aggressioni o autocelebrazioni. Ciò che si richiede al nuovo è il dialogo tra le diversità, perché architettura contemporanea e storica riescano a convivere.

Gli interventi possono mirare ad imprimere o cancellare i segni del tempo, privilegiando una fase storica sulle altre, a seconda delle scelte di chi si trova ad operare e a raccontarne la complessità. Qualsiasi intervento sarà legato alla valutazione sul dato storico, la cui analisi rivelerà una dimensione materiale prima che ideale.

Per chiarire l'immagine della formazione urbana Ernst Jünger utilizza quella della stratificazione della barriera corallina. «Io credo che esista un solo grande architetto che ha costruito città ed è appunto il tempo. Ma il tempo è un agente contraddittorio, non procede linearmente, il tempo è determinato, ed è dominato da una legge fondamentale che è quella che sancisce la contemporaneità dell'inattuale. Il tempo è conflittuale perché non ha una forma geometrica, non ha una forma lineare, il tempo configura la città come un insieme di eccessi e di miserie. Il tempo è accumulazione di vecchio e nuovo. È su questa struttura che la città si modella come

una barriera corallina, e dalla stessa definisce le sue caratteristiche per il progetto architettonico moderno». Sono le maree a consentire di svelare gli strati delle barriere, così come a seconda degli aspetti che si osservano della città, questa può essere scoperta secondo diversi punti di vista.

La casualità è componente fondamentale della trasformazione urbana, che è comunque conseguenza dell'adattamento alle esigenze e produce un'immagine non programmabile, frutto dell'unione di oggetti appartenenti a differenti epoche storiche, a volte derivanti da edilizia di sostituzione o realizzati ex novo nei vuoti. L'architettura è sempre intervenuta a modificare il paesaggio ed è diventata parte dei fenomeni naturali, visto che l'uomo interviene nei luoghi per adattarli alle proprie esigenze. Greci e Romani sin dall'epoca classica hanno modificato il territorio costruendo le loro opere (acropoli, teatri, acquedotti) che hanno segnato il paesaggio e ne sono diventati parte integrante. Victor Hugo non a caso afferma che il monumento e la città sono i testi nei quali ogni generazione apporta la propria testimonianza, di cui diventano memoria vivente.

Tutto ciò che l'uomo realizza, edifici e strade, produce profondi legami e segna il proprio passaggio, costruisce la propria memoria ed il proprio passato. La memoria di ciascuno è profondamente legata al ricordo visivo dei luoghi, ecco perché qualsiasi trasformazione crea una sorta di perdita di orientamento e di punti di riferimento, perché un cambiamento, seppure all'interno della storia determina comunque un cambiamento "storico", nel quale si colgono i segni del tempo e le ragioni del cambiamento.

La lettura dei tessuti urbani rivela norme dimensionali ed evidenzia aspetti formali, che nei centri storici sono più evidenti e trovano il fondamento della nostra storia comune. L'aspetto monumentale ed i vincoli dei tessuti consolidati sono gli elementi che ne determinano i caratteri di permanenza ed immutabilità, che li differenzia dal divenire continuo che caratterizza le città contemporanee e che mal si concilia con il carattere fisso ed immutabile della città antica.

Il problema dell'inserimento del nuovo nel contesto storico percorre tutte le fasi del dibattito dal dopoguerra ad oggi e, di fatto, nonostante sperimentazioni, riflessioni e differenti approcci, continua a restare irrisolto ed a ruotare attorno all'interrogativo più importante: «ha l'architettura contemporanea diritto di essere visibile come le architetture

delle epoche precedenti?»<sup>114</sup>.

Il problema si rileva in particolare in presenza di interventi la cui attenzione nei confronti del luogo è assente, perchè totalmente autoreferenziali. Interventi urbani di questo tipo possono valorizzare, in quanto centri attrattivi e propulsivi, realtà urbane non particolarmente stratificate, non portatrici di memorie secolari; ma diventano fuori luogo, sino a qualificarsi come veri e propri elementi di frattura, in contesti consolidati dai forti caratteri storici ed identitari. Un oggetto indifferente ed alieno rispetto al tessuto in cui si colloca difficilmente viene accettato, anche dai meno conservatori. Essere innovatori non significa per forza ignorare la storia dell'uomo e dar luogo a spettacolarizzazioni come espressione manifesta dell'adesione alle forme internazionali. L'obiettivo è, dunque, raggiungere un giusto equilibrio per garantire un dialogo tra presente e passato.

A questo proposito Van Eyck afferma che «quando il passato si raccoglie nel presente e il crescente corpo dell'esperienza trova posto nella mente, il presente acquisisce una profondità temporale, [...]. Si potrebbe chiamarla, interiorizzazione del tempo o tempo che si fa trasparente. Mi sembra che passato, presente e futuro debbano stare, come un continuo, attivi all'interno della mente. Se non è così, ciò che facciamo mancherà di profondità temporale, di capacità d'associazione» e continua sostenendo che è giunto *il momento* «di riconciliare, di tornare a unire il significato, umanamente essenziale, da esse condiviso. [...] Questa non indulgenza storica in senso limitato, non è né questione di tornare indietro, ma semplicemente essere coscienti di ciò che esiste nel presente, di ciò che è giunto fino a esso attraverso il presente creativo. Questa è, secondo me, l'unica medicina contro lo storicismo sentimentale e il modernismo. Una medicina della reciprocità»<sup>115</sup>.

Costruire un dialogo attento tra architetto e città non significa tornare ad un vecchio stile, ma conoscere regole, forme e caratteri di ogni luogo per produrre architetture contemporanee di qualità. La modernità non nasce dal nulla, ma ha un più o meno implicito rapporto con il passato, da cui è possibile desumere le regole della modernità stessa.

Diventa necessario, in primo luogo, comprendere quale sia il significato

---

114 G. DE CARLO, *La visibilità dell'architettura contemporanea*, in "Domus", n. 882, giugno 2005.

115 A. VAN EYCK, *El interior del tempo y otros escritos*, in «Circo», n. 37, 1996.

di fare architettura, rapportarsi ad un luogo ed abitarlo.

Così, mentre il dibattito approfondisce le problematiche, nella prassi quotidiana resta il problema della sostituzione del patrimonio storico con architetture senza qualità, che si sostituiscono alla materia storica dei luoghi, che fossero centri storici, rurali, edilizia minore.

Per contrastare la crescita indiscriminata di un'architettura di massa senza alcun tipo di valore, le amministrazioni provano a definire uno strumento di controllo della qualità degli interventi. Già nel 1994, contemporaneamente all'entrata in vigore della legge Merloni, l'INARCH si espone a favore di una legge sulla qualità, dando luogo nel 1997/98 al "Codice di autoregolamentazione per le amministrazioni pubbliche", sulla scorta della "Direttiva europea per l'architettura e la qualità degli ambienti di vita", promossa in Francia dall'O.I.A. Il 24 luglio 2003 il consiglio dei Ministri approva la legge Quadro, redatta dall'ufficio legislativo del Ministero e DARC, con il contributo del Consiglio Nazionale degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti, Conservatori. La legge nasce per sensibilizzare cittadini, istituzioni ed operatori nel settore sul tema della qualità architettonica ed urbanistica, per salvaguardare il paesaggio, migliorare la qualità di vita della comunità e promuovere la conoscenza della cultura architettonica. La legge prevede anche l'istituzione di un piano per garantire la qualità delle opere pubbliche.

In realtà, già nell'articolo 9 della Costituzione<sup>116</sup> si fa riferimento alla qualità architettonica ed urbanistica, frutto di un inserimento armonico dell'opera nel contesto, che tenga conto dei caratteri funzionali, sociali e formali, in quanto alla base della tutela del paesaggio e del miglioramento di vita dei cittadini.

Il problema della qualità risulta complesso e contraddittorio. Marchetti in occasione del convegno di Gubbio sul tema *Innovazione e qualità nel progetto per la città esistente* evidenzia la discrezionalità del concetto di «armonico inserimento nell'ambiente circostante» e, di conseguenza, si propone una definizione più flessibile di qualità, che esclude le amministrazioni dal controllo dell'intero processo decisionale del progetto. Si evidenzia anche la contraddittorietà della legge quadro, che da una parte contiene principi, dall'altra norme sugli interventi, che comunque

---

116 La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione.

non possono garantire la qualità architettonica, tutt'al più possono creare una base perché questa possa essere garantita.

È evidente come le norme presentino mancanze abbastanza evidenti: estranee all'unitarietà del progetto nelle diverse fasi, prevedono condizioni operative obsolete e programmazioni inadeguate, i cui tempi sono sottovalutati e condizionano alla fine la realizzazione del progetto, il cui controllo procede attraverso autorizzazioni, anziché proposte condivise.

Nonostante l'evidente impossibilità di regolamentare la qualità progettuale, la ricerca di norme continua anche in tempi recentissimi. Il MIBAC ha proposto il disegno di legge sulla Qualità architettonica e urbanistica degli spazi urbani e del territorio, approvato dal Consiglio dei Ministri dell'11 luglio 2008 e attualmente all'esame della Conferenza Unificata Stato Regioni.

Il problema in realtà risiede nella definizione del concetto di "qualità" nella costruzione e progettazione e su come possa essere certificata prima della realizzazione. L'unicità di ogni opera rende impossibile definire criteri specifici ed oggettivi stabiliti da norme. La qualità «non è misurabile né tanto meno può essere costretta in gabbie normative»<sup>117</sup>, trattandosi di un ambito fortemente «caratterizzato dalla non standardizzazione del prodotto e dalla variabilità nel tempo dei processi»<sup>118</sup>. La qualità «va considerata un valore aggiunto laddove denota fattibilità, coerenza, conformità, controllo, coordinamento sia del processo di generazione delle idee progettuali che delle istituzioni specifiche necessarie alla costruzione del manufatto edilizio»<sup>119</sup>.

Facendo riferimento alla definizione di qualità in ambito UNI: «insieme delle caratteristiche [...] che determinano la capacità di soddisfare esigenze espresse o implicite contenute nel programma d'intervento» (UNI 107722-1) ed a quanto scritto nella norma UNI 107722-2, la qualità si può definire in rapporto alla committenza; per il resto un inquadramento più chiaro della qualità potrebbe essere frutto di un dibattito e riguardare soprattutto l'ambito operativo.

In realtà, il tentativo di regolamentazione della qualità, nasce dalla diffidenza nei confronti delle trasformazioni, nonostante poi la capacità di un'opera di dialogare con l'intorno, di esprimere valori e significati, non può

---

117 A. VIOLANO, *La qualità del progetto di architettura*, Alinea, Firenze 2005.

118 *Ibid.*

119 *Ibid.*

essere facilmente normata attraverso indici di qualità.

Gli interventi di qualità derivano, dunque, non da una regolamentazione, ma da un'adeguata ricerca e riflessione urbana ed un altrettanto adeguato inserimento nell'ambiente, frutto di libere scelte creative e non unicamente di costrizioni.

Il problema del rapporto con l'antico è particolarmente presente in Italia, dove il timore reverenziale verso la storia ha legato i linguaggi contemporanei a modi stereotipati, spesso inadeguati. La diffidenza della cultura architettonica italiana per il linguaggio contemporaneo determina soluzioni che portano spesso all'isolamento dei centri storici, che finiscono per essere estraniati da qualsiasi rapporto col presente, radicalizzando la posizione riegeliana, secondo la quale «tutto ciò che è stato rappresenta l'anello insostituibile e inamovibile di una catena di sviluppo [...] tutto quello che ha avuto luogo dopo è condizionato da ciò che è stato prima e non avrebbe potuto verificarsi senza l'anello precedente»<sup>120</sup>.

Sulla linea di pensiero di Nietzsche, il contemporaneo appare come "l'intempestivo"<sup>121</sup>: la cultura attuale è caratterizzata da un'"ipertrofia storiografica", a causa della quale l'uomo ha perso la fiducia nel futuro e si ritrova intrappolato nel passato. La storia dovrebbe essere motore dell'azione, il mezzo per comprendere il significato del contemporaneo.

L'approccio più corretto secondo Agamben è operato da chi «è in grado di percepire il senso del proprio tempo, in quanto «aderisce ad esso e, insieme, ne prende le distanze»<sup>122</sup>.

In tutta sincerità la corrispondenza tra contemporaneo e speculazione edilizia può essere imputata dalla presa di distanza diffusa dall'architettura contemporanea, dopo che per secoli l'architettura di ogni presente storico aveva contribuito alla costruzione dei tessuti urbani sino al secondo dopoguerra, quando l'immagine della città storica oggetto di tutela inizia ad essere cristallizzata.

---

120 S. SCARROCCIA, *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti, 1898-1905*, CLUEB, Bologna 1995, p. 56.

121 F. NIETZSCHE, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, [Considerazioni inattuali], 1876, trad. it. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 1974.

122 Cfr. G. AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, 2008,. Pubblicato in seguito ad una lezione inaugurale tenuta per il suo corso di Filosofia Teoretica presso la Facoltà di Arti e Design dello IUAV di Venezia., p. 56.

In Italia, culla dell'arte e dell'architettura, pare che non si riesca a cogliere il nesso tra architettura contemporanea e storica e che l'architettura esista solo al passato.

Questa difficoltà così presente in Italia non ha lo stesso rilievo negli altri paesi europei, in città come Atene, Berlino, Londra, Parigi, Barcellona, Lione, in cui l'architettura contemporanea è apprezzata e considerata il motore del rinnovamento urbano. In paesi come Francia e Spagna fare architettura rappresenta una continua sfida ed una forma di propaganda politica: le differenti correnti politiche operano per superare nella realizzazione delle opere l'amministrazione precedente. In Italia, qualsiasi voce contraria porta all'interruzione della realizzazione dell'opera, che spesso viene conclusa dopo anni, quando ormai l'opera risulta datata.

In Italia la speculazione edilizia postbellica lascia passare in secondo piano le architetture di qualità, mentre la sostituzione edilizia è autorizzata in Italia già dal 1943 e riproduce stilemi e forme classiche, secondo il "com'era, dov'era", lontane dall'epoca in cui sono realizzate.

Si tratta di interventi frutto del sistema normativo e condivisi dalla collettività, che esclusa dal dibattito, ha per secoli maturato diffidenza nei confronti del contemporaneo.

Come precedentemente accennato, facendo riferimento alla normativa, la legge del 1 giugno 1939, n. 1089, insieme alla n. 1497 sulla protezione delle bellezze naturali, costituiscono il quadro legislativo della tutela dei beni culturali.

Il 16 gennaio 2004 è entrato in vigore il nuovo Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio. L'oggetto della tutela nel nuovo codice rimane quasi invariato e vengono individuate due tipologie di Beni Culturali: quelli in senso stretto, di interesse storico, artistico, archeologico presenti anche nella legge 1089 del 1939, e quelli che comprendono i paesaggi italiani individuati già nella legge 1497 del 1939 e dalla legge Galasso del 1985. La legislazione è effettivamente resa sempre più complessa dalle numerose riforme, ma il quadro normativo continua a rimanere obsoleto.

Il comma 5 dell'articolo 10 della legge 42 del 2004, escludendo dalla tutela le opere che non hanno ancora compiuto cinquant'anni ed il cui autore non risulta defunto, vede ovviamente le Soprintendenze distanti da un interesse per il contemporaneo. Ponendo una soglia temporale, risulta alla fine tutelabile un bene storico di minore qualità ma con meno valore artisti-



co, questo perché la tutela si basa sull'opera storica, non sull'opera d'arte.

È evidente come la normativa risulti arbitraria e retrodatata, nonostante fosse stata costituita la Direzione Generale dell'Architettura e delle Arti contemporanee, presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali nel 1998, al fine di indirizzare gli interventi verso i modi della nostra epoca.

Per trovare una via di uscita in questo intricato labirinto di norme anacronistiche all'interno delle quali si muovono le Soprintendenze, sono sorti una serie di recenti dibattiti<sup>123</sup>. L'apertura al contemporaneo potrebbe seguire le linee guida adottate in altri paesi europei oppure basarsi su concetti di tutela ottocenteschi.

Un altro chiarimento importante è quello relativo al tipo di vincolo<sup>124</sup>. La legge 1089 del 1939 afferma che il vincolo sul bene si pone in seguito alla notifica in merito al proprietario e la trascrizione negli appositi elenchi. La tutela è posta se il bene appartiene alla storia politica o militare o se presenta un particolare interesse storico, artistico, archeologico. La valutazione è quindi completamente nelle mani della Pubblica Amministrazione. Le norme così come sono definiscono categorie poco chiare e poco chiaro risulta anche il concetto di qualità architettonica, il che determina numerose erranee interpretazioni.

Nella teoria, il dibattito architettonico ha sempre evidenziato la necessità di operare secondo una conservazione attiva, che prendesse in considerazione le esigenze della collettività e la possibilità di rinnovamento dei centri, senza negare la conservazione, ma neppure il progresso e la sperimentazione del nuovo, adeguandosi alla tecnologia, ai tempi. Come il restauro di un edificio deve poter essere compiuto in chiave moderna per garantirne la rifunzionalizzazione, l'ambiente storico deve poter contenere nuove architetture a cui attribuire nuove destinazioni d'uso.

Di fronte agli scempi compiuti negli anni '50 conseguenti ad una politica troppo permissiva o proibizionista, è evidente che l'architettura necessita un'inversione di tendenza per trovare le giuste forme espressive tra contemporaneità e contesto storico, al di là di storicismi.

Chiudiamo ribadendo le parole di Rogers: «Mi auguro che i giuristi sap-

---

123 In particolare si segnala il Terzo Incontro Internazionale di Gubbio *Mirabilia Urbis*, 14 e 15 Giugno 2007, *Innovazione e qualità per il progetto esistente*.

124 *Ibid.*

piano collaborare con noi per stabilire i limiti attivi, dettando delle norme chiare, naturalmente debbono partire dal concetto che viene posto dai reali termini del problema: la legge non può definire le forme dell'arte»<sup>125</sup>. D'altra parte: «non vedo come politici e amministratori potrebbero fare questo sforzo di immaginazione, dal momento che le condizioni sono ostili a chi lotta contro gli imperanti luoghi comuni. La fantasia dovrebbe essere una loro prerogativa, però anche nei casi migliori viene soffocata. Solo in certi momenti particolari, come subito dopo la Rivoluzione Francese o quella russa, o la Resistenza, o la caduta del fascismo, o le rivolte del '68, c'è stata proliferazione di idee, voglia di cambiamento anche nelle file politiche. Ma ora sembra proprio che la maggioranza degli amministratori e i politici tendano, piuttosto che alla speculazione intellettuale a burocratizzare ogni cosa, a costruire castelli di norme, reprimere la curiosità e l'invenzione. Io sono arrivato all'azzardata convinzione che un architetto debba in qualche modo surrogare questa situazione di passività distruttiva, paradossalmente a progettare lui stesso i politici e gli amministratori con i quali dialogare»<sup>126</sup>.

---

125 E. N. ROGERS, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, p. 45.

126 A. M. TRIPALDI, M. COSTA a colloquio con G. DE CARLO, *Un progetto per la cultura*, in «Architettura Cronache e Storia», n. 581, Marzo 2004.



## **Seconda parte**

---

**La modulazione della luce come strumento di indagine sul progetto**



### **Premessa**

Il campo di studio della presente ricerca, come preannunciato, si concentra sull'attuale architettura contemporanea, in cui si riconosce un approccio empirico e non programmatico, e si focalizza su opere di media dimensione. I temi inerenti il Mediterraneo, come abbiamo visto, sono stati in passato fortemente ideologizzati, ma, dopo la crisi dei grandi paradigmi architettonici, il dibattito sul rapporto antico-nuovo perde importanza, mentre alcune grandi opere catturano l'attenzione mediatica: si tratta di casi eccezionali, legati a personalità carismatiche che non appartengono e non definiscono alcuna teoria forte, né appartenenza linguistica.

Attualmente, però, fuori da intenzioni programmatiche e normative, molti architetti delle giovani generazioni, attivi nei territori del Mediterraneo, hanno costruito un dialogo sensibile e ricco di immaginazione tra gli elementi ereditati dal contesto e le strategie – anche radicali – di progetto contemporaneo, definendo uno scenario fertile ed interessante per costruire nuove metodologie e pratiche di intervento.

Il bacino mediterraneo è un banco di prova complesso ed offre interessanti spunti di riflessione: il territorio registra l'evoluzione ed i cambiamenti dei bisogni dell'uomo, che attraverso la lettura dei luoghi possono essere di volta in volta riscoperti. Esso custodisce la memoria di un rapporto le cui modalità conoscitive si sono modificate nel tempo, interessando le relazioni tra soggetto-uomo ed oggetto-paesaggio: l'uomo da protagonista, parte del cambiamento e causa, diventa anche spettatore ed osservatore.

Il paesaggio, infatti, è non un insieme fisso ed immutabile, ma un organismo vivente in continuo movimento e perenne trasformazione, frutto dei successivi equilibri che l'uomo è riuscito ad instaurare con la natura, dando luogo ad un "ordine" visibile e riconoscibile. Le trasformazioni sono, dunque, il risultato di dinamiche esterne ed interne, di origine geomorfologia ed antropica, che operano sull'insieme del paesaggio: elementi naturali ed artificiali si organizzano secondo principi gerarchici e vanno a costituire un tessuto relazionale che lega entità con pesi fisici differenti, dando luogo ad un complesso sistema di rapporti e sistemi spaziali. Un luogo perciò è un fenomeno "totale" «qualitativo, che non può essere ridotto a nessuna delle sue singole caratteristiche, come ad esempio quella delle relazioni spaziali, senza perdere di vista la sua natura concreta»<sup>1</sup>.

Costituendo una matrice culturale unitaria, le differenze presenti non hanno, dunque, segnato confini, ma aperto frontiere. Interrogandosi sull'idea di mediterraneità, Braudel trova una possibile risposta nel rapporto costruitosi tra uomo e natura: « [...] nel paesaggio fisico come in quello umano, il Mediterraneo crocevia, il Mediterraneo eteroclitico si presenta al nostro ricordo come un'immagine coerente, un sistema in cui tutto si fonde e si ricompone in un'unità originale. Come spiegarlo? Come spiegare l'essenza profonda del Mediterraneo? Sarà necessario moltiplicare gli sforzi. La spiegazione non risiede soltanto nella natura, che pure molto ha operato in tal senso, né soltanto nell'uomo, che ha ostinatamente legato insieme il tutto, ma nel confluire dei favori e delle maledizioni – numerosi entrambi – della natura e degli sforzi molteplici degli uomini, ieri come oggi».<sup>2</sup>

I casi di studio sono indagati attraverso l'individuazione di un tema compositivo specifico, scelto per circoscrivere l'analisi, rafforzando le possibilità di verifica e l'efficacia della ricerca stessa. Il tema viene isolato perché rappresentativo di figure ed elementi tradizionali e perché costitutivo e centrale anche in molte opere moderne così come contemporanee: si tratta della modulazione della luce, intesa come strumento di caratterizzazione dello spazio e come elemento cardine della composizione.

La luce è parte integrante del problema architettonico in quanto essenzia-

---

1 C. NORBERG SCHULTZ, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano 1979, pp.6-8.

2 F. BRAUDEL, *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Milano 1987, pp. 7-9.

le nel rapporto dell'edificio con il luogo. Per comprendere le motivazioni che hanno determinato la scelta del tema, mi rifaccio all'approccio fenomenologico di Norberg Schultz, il quale così si esprime: «...con luogo si intende un insieme di cose concrete con la loro sostanza materiale, forma, testura e colore. Tutte insieme queste cose definiscono un "carattere ambientale", che è l'essenza del luogo. In generale il luogo è definito dal suo carattere o "atmosfera"». <sup>3</sup> Un primo passo nella comprensione della struttura dei luoghi si ha proprio con la distinzione tra fenomeni naturali ed artificiali e l'analisi attraverso le categorie di "spazio" e "carattere". <sup>4</sup>

Spazio è un termine che ricorre molto in architettura e diversi sono stati i tentativi di definirlo in termini concreti e quantitativi, sino a che Giedion, secondo un approccio qualitativo, non introduce i concetti di "esterno" ed

---

3 Norberg Schulz considera il "paesaggio" un fenomeno complesso che, insieme ad altri fenomeni similmente complessi, costituisce "l'ambiente", il quale può essere concretamente definito luogo.

Nel definire i luoghi naturali si fa riferimento a sistemi di "ordine superiore", costituiti dall'aggregazione di terra, roccia, vegetazione ed acqua, ciascuno con le proprie peculiarità che, a seconda delle proprietà spaziali e delle quote altimetriche, configurano pianure, valli, altipiani e montagne, connotabili per mezzo di qualità fisiche come estensione, spazialità delimitata e chiusura più o meno marcata. A seconda della densità e dell'estensione con cui gli elementi naturali compaiono nel territorio si possono individuare entità spaziali differenti, percepibili nettamente. Alcuni elementi fortemente connotati possono spiccare e costituire "emergenze" (come montagne o colline isolate), che, creando una forte centralizzazione, diventano nodi e punti di riferimento.

L'immagine del paesaggio si completa con gli elementi artificiali, frutto dell'azione antropica, che interviene sulla natura impiegando i suoi stessi elementi per creare nuovi segni, solitamente legati ad opere agricole (terrazzamenti sui versanti con muri di contenimento in pietra, suddivisione degli appezzamenti attraverso muri a secco o sistemi di controllo delle acque), o, ancora, sfruttando mezzi artificiali, che comprendono forme più o meno elementari di conquista dello spazio, danno vita ai sistemi complessi degli insediamenti, sparsi o accentrati. A questo proposito Norberg Schultz afferma: «Le parti dell'ambiente costruite dall'uomo, sono prima di tutto degli "insediamenti" su scale diverse, dalle case e fattorie ai villaggi e città, ed in secondo luogo dei "sentieri", che congiungono questi insediamenti, e in più vari elementi che trasformano la natura in un "paesaggio culturale", se gli insediamenti sono organicamente collegati al loro ambiente, ciò implica che essi servono come punti focali in cui il carattere ambientale si condensa e si "esplicita"». Tra l'altro, così come per i naturali, anche tra gli elementi artificiali si distinguono le emergenze, che mutano nel corso dei secoli: dal castello e dal borgo arroccato, alle emergenze contemporanee, fatte di industrie e torri di controllo.

Cfr. C. NORBERG SCHULTZ, *op.cit.*, p.10.

4 *Ivi*, p.11.



“interno”<sup>5</sup>, mentre Kevin Lynch approfondisce la riflessione sullo spazio concreto introducendo i concetti di “nodo” (inteso come punto di riferimento), “percorso”, “limite”, “distretto”, impiegandoli come base dell’orientamento dell’uomo nello spazio.<sup>6</sup> Anche Norberg Schultz si sofferma sul «rapporto esterno-interno, aspetto primario dello spazio concreto», che «sottintende che lo spazio possiede una varietà di estensione e chiusura».<sup>7</sup>

Quando si guarda al “carattere” del luogo ci si riferisce, invece, sia all’atmosfera generale, sia alla forma concreta e alla sostanza degli elementi che definiscono lo spazio. Tutti i luoghi hanno un carattere, che presenta una funzione temporale, rispetto alla quale muta, ed è «definito dalla costituzione materiale e formale del luogo»<sup>8</sup>.

L’approccio descritto è una premessa utile e ci fornisce, attraverso gli elementi di spazio e carattere, due strumenti possibili per definire l’identità di un luogo. In questo modo è possibile trovare negli insediamenti tradizionali del Mediterraneo, non compromessi da importanti interventi di trasformazione ed espansione, causa di una perdita di demarcazione dei confini, una totalità caratteristica, che risulta sullo sfondo di un paesaggio coerente. In realtà, quando si parla di identità, si fa riferimento al luogo, intendendo con esso non solo lo spazio fisico, ma anche la comunità che lo abita.<sup>9</sup> A questo proposito Norberg Schultz afferma che la nostra identità si realizza nell’aver luogo e ciò diventa evidente nel caso in cui l’ambiente abbia un significato predominante. I luoghi del Mediterraneo sottolineano questo aspetto, essendo espressione di un carattere identitario la cui riconoscibilità emerge con immediatezza, grazie ad aspetti comuni ritrovabili in aree differenti.

---

5 S. GIDEON, *L’eterno presente: le origini dell’architettura*, trad.it., Feltrinelli, Milano 1969.

6 K. LYNCH, *L’immagine della città*, trad.it., Marsilio, Padova 1964.

7 L’“estensione” è uno dei caratteri fondamentali del paesaggio naturale, che appare all’osservatore come uno “sfondo”, un’immagine di cui non si percepiscono i confini ed all’interno della quale gli elementi artificiali si delineano come “figure” chiaramente leggibili, assumendo una configurazione spaziale delimitata e “chiusa”. Il paesaggio naturale diventa pertanto elemento ordinatore della dispersione, con l’obiettivo di ricondurre le singole parti ad un’unità.

Cfr. C. NORBERG SCHULTZ, *op. cit.*, p.12.

8 Il carattere dipende dunque da come le cose sono fatte dal punto di vista tecnico e dal rapporto della tecnica con l’articolazione formale.

Idem, pp.14-15.

9 C. NORBERG SCHULTZ, *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, Skira, Milano 1996, pp.31-33.



1 |

1. Isola di Sifnos nell'arcipelago delle Cicladi, Grecia.



2 |

2. Posada, Sardegna orientale. [Tratta da archivio fotografico dei *Manuali del recupero dei centri storici della Sardegna*. Immagine presente in G.G. ORTU, A. SANNA, (a cura di), *Atlante delle culture costruttive della Sardegna: le geografie dell'abitare*, vol. 1 di *Manuali del recupero dei centri storici della Sardegna*, DEI, Roma 2009, p. 98].

3 |



3. Ronda, Andalusia, Spagna.

Alla luce di quanto affermato, la scelta del tema della luce per la descrizione dei luoghi mediterranei e delle architetture è abbastanza chiara.

Tenendo presenti le finalità del mio percorso, a partire dai termini di spazio e carattere del luogo e dagli elementi che li vanno a definire (organizzazione spaziale, forma e figura), così come presentati da Norberg Schultz, i temi possibili e le letture che potevano interessare il territorio erano numerosi. La luce è un dato caratteristico che chiama in causa fattori appartenenti a fenomeni multiformi ed integrati l'uno con l'altro. Si tratta di un elemento emblematico, che ricorre spesso anche nelle testimonianze dei viaggiatori che hanno percorso il Mediterraneo e nei cui resoconti è facilmente individuabile quella unità di fondo, alla base dei differenti caratteri descritti, che costituiscono in maniera significativa i luoghi mediterranei. La luce ed il mare sono elementi ricorrenti, unitaria e caratteristica espressione di culture, lingue, etnie e paesaggi del bacino. Luce intensa, ombre e contorni netti, geometrie definite per mezzo dei contrasti con le ombre, sono il Leitmotiv, in cui la luce rivela straordinarie caratteristiche acroniche e atopiche, tanto da legare i popoli che vivono sotto di essa in un gioco meraviglioso di rievocazioni e rimandi da una sponda all'altra dello stesso mare. Sotto la stessa luce della mirabile preistoria mediterranea, da Malta alle Baleari, dalla Sardegna a Cipro, dalla Sicilia a Creta, toccando tutte le sue sponde, da est a ovest, da nord a sud, solcarono il mare Fenici e Greci prima, Punici e Romani poi, e ancora Bizantini e Arabi, Pisani, Veneziani e Genovesi, Normanni, Spagnoli e Ottomani.

Il Mediterraneo può, dunque, essere in qualche modo definito stratificazione di luce in forma materica poiché, essa, compenetrata al tempo, diventa esperienza e memoria, permettendoci di avere la percezione del tempo. Potremmo anche dire che il tempo è la misura delle oscillazioni della luce: l'alternanza dei giorni e delle notti sono cambiamenti di luce ed il tempo che passa è la luce che cambia. Ora, l'architettura richiede la partecipazione della dimensione temporale nella sua percezione attraverso il percorso: integrando una successione di sequenze spaziali siamo capaci di arrivare alla conoscenza dell'architettura stessa perché capaci di astrarre l'essenza da una somma infinita di immagini con le sue gamme e variazioni. Pertanto tempo e spazio si uniscono necessariamente.

A proposito del legame tra luce e luogo ed il modo in cui questo influenza l'architettura, Bruno Zevi elabora una riflessione sul rapporto tra luogo e





4 |



5 |

4. Teodoro Duclère, *Sorrento*, (1840 ca), 33 x 48 cm. Museo di San Martino, Napoli.

5. Jakob Philipp Hackert, *Marina Piccola in Sorrento*, (1794), 143 x 222 cm. Caserta, Palazzo Reale.





6



7



8



9

10



11



6. 7. 8. Centri minori della Valle d'Itria, Puglia. [Immagini tratte dall'archivio fotografico dell'ing. Roberto Spano].

La Puglia adriatica ricorda gli ambienti della Spagna meridionale andalusa: paesi che appaiono solitari ed inondati dalla luce mediterranea, che esalta il biancore delle murature, ritmate da finestrelle come pertugi ad illuminare stanze semplici e umili, ma funzionali e fresche in estate. Le scalinate ed i balconi esaltano il senso plastico dei volumi. L'effetto agli occhi di un visitatore è un caos ordinato e non privo di logica, un piacevole quanto sconcertante labirinto che racchiude un habitat particolare.

9. Huéscar, provincia di Granada, Andalusia, (Spagna). [Tratta dall'archivio fotografico di Silvia Carrucci].

10. 11. Centro storico di Cordoba, Andalusia, (Spagna). [Immagini tratte dall'archivio fotografico di Silvia Carrucci].

12. Circolo megalitico di Stonenge nei pressi di Amesbury, (Inghilterra).

13. Tintern Abbey, Monmouthshire, Galles.



| 12

| 13



stile architettonico. Così, esprimendosi in termini pratici e materiali, ipotizza che la diffusione del gotico e del romanico nel nord Europa sia stata determinata dalla direzione dei raggi del sole, che, essendo basso, colpisce le superfici tangenzialmente, favorendo le linee verticali e determinando effetti di luce tali da riuscire ad evidenziare ogni minimo dettaglio del disegno. Differentemente, nelle regioni meridionali del bacino, i raggi del sole presentano una direzione quasi perpendicolare, che genera forti contrasti di luci ed ombre, in grado di modellare in maniera ingente i volumi e influenzarne la percezione. Per questo il sud è la culla dello stile classico, che asseconda gli effetti della vivida luce meridionale, trovando la prima e più alta espressione nell'architettura greca.<sup>10</sup> A questo proposito Ruskin riflette

---

10 B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino, 2004, p.121.

su come l'architettura del sud sia regolata dal cielo sereno, mentre quella del nord dal cielo grigio e nuvoloso.

Lo storico tedesco Worringer pubblica nel XX secolo il saggio *Astrazione ed Empatia*, testo che avrà notevole influenza tra i circoli artistici ed intellettuali d'Europa nella prima metà del secolo. Lo scritto definisce una teoria che contrappone l'arte dei paesi nordici, in continuo conflitto con una Natura ostile e minacciosa, all'espressione artistica dei paesi mediterranei, in cui il rapporto con la Natura è di completo equilibrio ed armonia. Worringer associa l'espressione artistica allo spirito dei paesi e parla dell'empatia classica riferendosi al modo in cui il mondo mediterraneo si relaziona con la natura, lontano dall'angoscia tormentata dei cupi cieli del nord. Mentre l'arte del nord è il segno dell'astrazione come fuga dalla realtà arbitraria e caotica del mondo esterno per creare una realtà naturale controllata dall'uomo, protetta dall'aggressività dell'ambiente, viceversa l'arte classica si basa sull'imitazione dell'ordine e della bellezza vivente e naturale.<sup>11</sup>

Parlare di architettura è, pertanto, parlare di spazio e materia, così come sono offerti allo sguardo dalle interazioni tra luce ed ombra. Alcuni materiali sono definiti costruttivi e le qualità e quantità di questi si precisano e specificano prima che inizino ad essere sollevate le fondamenta, ma è la luce a rilevare l'esistenza dell'architettura e ad essere il mezzo attraverso cui può essere vissuta, vista e goduta.<sup>12</sup>

Il fatto che un'architettura sia visibile solo nel momento in cui è raggiunta dalla luce può sembrare un'affermazione banale, ma essa assume una lettura ulteriore: qualsiasi architettura assume una connotazione ed un significato differente a seconda delle caratteristiche possedute dalla luce.<sup>13</sup>

Lo studio parte da un inquadramento del rapporto materia e luce nel Mediterraneo per poi aprire una riflessione su come il problema della modulazione della luce sia stato risolto da alcuni maestri dell'architettura moderna. In seguito prende in considerazione una selezione di architetture italiane e

---

11 W. WORRINGER, *Astrazione e empatia*, Piccola Biblioteca Einaudi Ns, Milano 2008.

12 Come afferma S. De Ponte, «...la luce non è materiale socialistico dell'architettura ma è l'architettura stessa: essa non solo illumina il messaggio ma è il messaggio, poiché ci consente di comprendere lo spazio, e comprendere vuol dire, come affermò Goethe, essere capaci di fare».

Cfr. L. CREMONINI, *Lo spazio della luce*, Alinea Editrice, Firenze 2005, presentazione.

13 *Ibidem*.





14

14. Tempio in stile dorico di Segesta, Sicilia.

spagnole ed individua alcuni modi della modulazione della luce, mettendo in risalto, da una parte, la loro importanza e forza connotativa nel progetto, dall'altra i riferimenti tradizionali di cui possono essere considerati una reinterpretazione e infine le strategie compositive contemporanee dalle quali derivano. La modulazione della luce è trattata secondo le modalità con cui si rapporta con alcuni elementi della tradizione: la smaterializzazione della massa muraria, i sistemi di oscuramento, i vuoti di patio e corte ed i luoghi d'ombra.

La ricerca vuole essere non una ricostruzione filologica, ma una riflessione critica, interpretativa e strumentale della cultura progettuale del presente. La concezione dell'architettura come attività progressiva, porta a ritenere che la sostanza tematica, attraverso continue modificazioni, permane inalterata. Acquista un senso, quindi, ritrovare le anticipazioni, risalire alle derivazioni, agli strati embrionali che hanno reso possibile il presente.





### capitolo 3

---

## COSTRUZIONE DELLO SPAZIO ATTRAVERSO LA LUCE



### 3.1

#### **Il paesaggio mediterraneo e la forza identitaria dei luoghi Il rapporto materia-luce**

«Che cos'è il Mediterraneo? Mille cose insieme. Non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi. Non un mare ma un insieme di mari. Non una civiltà ma una serie di civiltà accatastate le une sulle altre».<sup>1</sup>

Braudel racconta il Mediterraneo come lo sfondo unitario dal quale emergono differenti etnie, culture, civiltà, forme espressive costruitesi nei millenni, i cui elementi si rincorrono da una sponda all'altra, familiari agli occhi di chi osserva.<sup>2</sup> Non a caso il poeta "migrante" Gëzim Hajdari parla di un'origine «fatta di solito di tante origini, nello stesso modo in cui una tradizione è composta di tante tradizioni [...] Se risaliamo nella storia e percorriamo quella della civiltà del Mediterraneo ci accorgiamo facilmente che non è altro che un intreccio, un incontro e uno scambio continuo tra sponde, popoli, culture, individui, tra colori e suoni diversi...»<sup>3</sup>.

Il Mediterraneo è uno spazio vitale, protagonista di una storia complessa, costruitasi su se stessa nel tempo e che, al centro di commerci e conflitti, pur costituendo una soluzione di continuità tra tre continenti, unisce differenti regioni geografiche, ciascuna con un proprio bagaglio storico e culturale, espressione delle molteplici diversità dei territori del bacino. Si tratta di macrocontesti riconoscibili sulla base di differenze morfologiche e climatiche, i cui aspetti ambientali hanno influenzato le matrici storiche generatrici dei diversi modelli insediativi, quali si sono comunque reciprocamente influenzati nel tempo, determinando differenze e similitudini.<sup>4</sup> È nella cosiddetta "fascia climatica lecorbuseriana" (che si estende dal Portogallo centro-meridionale fino alla Grecia, per comprendere le regioni dell'Italia meridionale e le isole mediterranee) che è possibile rilevare dalla scala territoriale a quella architettonica, come le opere di trasformazione dell'uomo presentino gli stessi segni fisici - soprattutto nell'abi-

---

1 F. BRAUDEL, *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Milano 1987, p. 7.

2 P. MATVEJEVIC, *Il Mediterraneo un nuovo breviario*, Garzanti, Milano 1999.

3 G. HAJDARI, *Le differenze culturali d'origine: conflitto o pluralità?*, Intervento all'interno del primo seminario degli Scrittori migranti, Lucca, caserma di san Donato, 25-26 luglio 2011.

4 AA.VV., *Architecture Traditionnelle Méditerranéenne*, Parigi 2002.



1



2



3

tazione - e tratti distintivi, dovuti a fattori climatici comuni, all'uso degli stessi materiali e di tecniche costruttive simili.<sup>5</sup>

Il clima e l'orografia impongono vincoli e condizioni severi allo sviluppo dell'habitat mediterraneo, che deve trovare un'adeguata collocazione all'interno dell'ecotono, un sistema climatico tra continentale e tropicale,

5 Costituendo una matrice culturale unitaria, le differenze presenti non hanno, dunque, segnato confini, ma aperto frontiere. Interrogandosi sull'idea di mediterraneità, Braudel trova una possibile risposta nel rapporto costruitosi tra uomo e natura: «nel paesaggio fisico come in quello umano, il Mediterraneo crocevia, il Mediterraneo eteroclito si presenta al nostro ricordo come un'immagine coerente, un sistema in cui tutto si fonde e si ricompone in un'unità originale. Come spiegarlo? Come spiegare l'essenza profonda del Mediterraneo? Sarà necessario moltiplicare gli sforzi. La spiegazione non risiede soltanto nella natura, che pure molto ha operato in tal senso, né soltanto nell'uomo, che ha ostinatamente legato insieme il tutto, ma nel confluire dei favori e delle maledizioni – numerosi entrambi – della natura e degli sforzi molteplici degli uomini, ieri come oggi»

Cfr. F. BRAUDEL, *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Milano 1987, pp. 7-9.

1. Skyros, arcipelago delle isole Sporadi, (Grecia).

2. Astipalea, arcipelago di Ofidussa, (Grecia).

3. Mertola, nella regione dell'Alentejo, (Portogallo).



4. Mertola, nella regione dell'Alentejo, (Portogallo). Uno scorcio alla scala architettonica.

5. Marina Corricella, il borgo dei pescatori, isola di Procida, Campania.

6. Gaucin, Andalusia, (Spagna).

che, con un clima variabile, «unifica paesaggi e generi di vita»<sup>6</sup>: lunghe estati calde e secche si alternano a brevi inverni dolci ed umidi, a primavere ed autunni dalle piogge torrenziali, spesso causa di inondazioni. I suoli sassosi, con consueti affioramenti rocciosi, che nelle regioni meridionali del bacino lasciano spazio al deserto della cintura sahariana, sono condizioni alle quali l'uomo ha dovuto adattarsi, ingegnandosi al fine di trovare soluzioni insediative in grado di far fronte alle siccità estive ed ai rigori invernali.

Se il motore primario del clima è il sole, essendo la fonte prima della luce, è quest'ultima a determinare soluzioni architettoniche ed urbane spesso ricorrenti. Il forte irraggiamento, la scarsità d'acqua e la necessità della continua rigenerazione del suolo fertile coltivabile sono tutti fattori che hanno spinto i popoli del bacino ad ingegnarsi per adattarsi a questo clima, originando dei sistemi complessi di trasformazione del paesaggio che creano un contesto fortemente umanizzato, il cui risultato rende percepibile un rapporto armonioso con la natura che a volte cela

6 F. BRAUDEL, *op. cit.*, p. 16.





7

tempi lunghissimi di adattamento ad essa.

Le oasi, così come definite da Pietro Laurano sono la più diretta testimonianza del continuo lavoro di secoli di adattamento dell'uomo ad un clima e ad un territorio non sempre favorevoli alla vita<sup>7</sup>. Questi insediamenti si incontrano, principalmente nella sponda meridionale del Mediterraneo, ma anche in isole, penisole e coste europee laddove particolari condizioni climatiche o geologiche richiedono una gestione parsimoniosa delle acque e una sapiente modificazione del paesaggio. Quando l'oasi supera la dimensione del villaggio raggiungendo una complessità urbana, si ha un ecosistema urbano tale da creare un sistema complesso di gestione del territorio, finalizzato al controllo delle piene, alla realizzazione di terrazzamenti, alla

7 Laureano definisce l'oasi come un «insediamento umano in situazioni geografiche inclementi che utilizza risorse rare, disponibili localmente, per innescare un'amplificazione crescente di interazioni positive e realizzare una nicchia ambientale fertile e autosostenibile le cui caratteristiche contrastano con l'intorno sfavorevole». Cfr. P. LAUREANO, *Atlante d'acqua. Conoscenze tradizionali per la lotta alla desertificazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp. 28-30.

7. Toujane, Tunisia meridionale. Caratteristico villaggio berbero.



8 | 9

8. I Sassi di Matera. Abitazioni storiche scavate e costruite a ridosso della Gravina, Basilicata.

9. Petra, Giordania. La città scavata nella roccia.

corretta gestione dell'acqua, della radiazione luminosa, attraverso le ombre e dei venti, prevedendo l'uso di materiali e risorse disponibili localmente<sup>8</sup>. Tra gli esempi è possibile annoverare la Pentapoli del M'zab di Algeria, la città lucana di Matera, la città nabatea di Petra in Giordania e la città libica di Ghadames. Nell'architettura corale di queste città riecheggia la nota definizione di arte di Goethe: «una seconda natura, che serve uno scopo civico». Non a caso furono proprio le esperienze contemplative delle architetture mediterranee durante il suo *Italienische Reise* a ispirare in Goethe questa definizione, che segnerà un cambiamento fondamentale nel pensiero del XIX secolo riguardo il rapporto tra arte e natura.<sup>9</sup> La secolare stratificazione materiale e culturale ha prodotto nel Mediterraneo paesaggi, luoghi e città; una seconda natura sovrappostasi alla prima e spesso in relazione empatica con essa.

8 Per un più completo e chiaro quadro di oasi ed ecosistemi urbani vedasi: P. LAUREANO, *La piramide rovesciata*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

9 A. FORTY, *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Bologna, 2005, pp. 236-237.



### 3.1.1 Dualità della luce mediterranea

#### *Architettura del riverbero: forme e colori svelati dalla luce*

La luce intesa come materia intangibile del costruito appartiene al luogo, ed ogni luogo ha una luce diversa<sup>10</sup>. Da sempre l'architettura ha trovato un suo orientamento simbolico verso la luce, dai luoghi di culto della preistoria dai templi solari sahariani, ai *megaron* greci, dai templi romani alle chiese cristiane. La parola orientamento deriva appunto da Oriente, in quanto per secoli i recinti sacri mediterranei depositari dei culti, sono stati rivolti verso est, verso il sorgere del sole, verso la vita che quotidianamente si rinnova<sup>11</sup>. La stessa attenzione verso la luce e il ritmo circadiano del suo percorso è presente nell'architettura vernacolare mediterranea, dove ci troviamo spesso al cospetto di interi villaggi isorientati, in certi casi adagiati sulle mezza coste collinari e orientati verso est o sud.

In prima analisi la profonda relazione esistente tra luce ed architettura è indagabile in funzione della posizione del sole e delle modificazioni di questo rispetto al tempo, da cui discendono le trasformazioni che, seguendo i ritmi naturali, la massa e lo spazio subiscono sotto la luce. L'architettura tradizionale è stata da sempre pensata rispetto al sole. Il costruito è orientato secondo il movimento della luce e la conoscenza esperienziale dei cambiamenti temporanei di questa consente di misurare il tempo e collocarsi all'interno dello stabile mutamento temporale.<sup>12</sup>

L'orientamento è legato alla latitudine e nelle regioni mediterranee si prediligono gli orientamenti secondo l'asse eliotermico, Nord-Est, Sud-Ovest, tentando di conciliare l'esigenza di un'illuminazione costante e diffusa come quella dei paesi del nord ed il calore intenso del sud, utile nel periodo invernale e controllabile con sporti o pareti schermate nella stagione estiva.

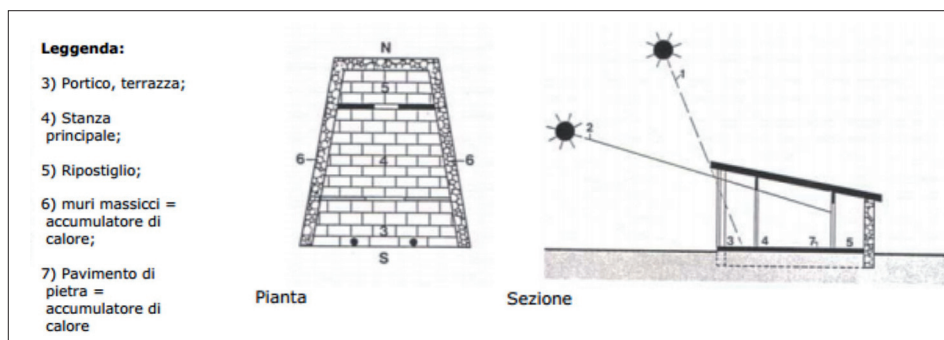
La preoccupazione per un corretto orientamento della casa verso il sole per fruire dei vantaggi della corretta modulazione dell'energia solare è riscontrabile nella storia dell'habitat mediterraneo. Una testimonianza in

---

10 E. VALERO RAMOS, *La materia intangibile*, Ediciones Generales de la Construcción, Valencia, 2004, p. 32.

11 *Ibidem*.

12 *Ivi.*, p.13.



10

10. Casa di Socrate secondo la descrizione di Senofonte.

La casa mediterranea doveva principalmente offrire ombra in estate e sole in inverno, condizioni ottenibili con l'esposizione a Sud e con la costruzione di un porticato. Tutti questi accorgimenti si ritrovano nella casa di Socrate.

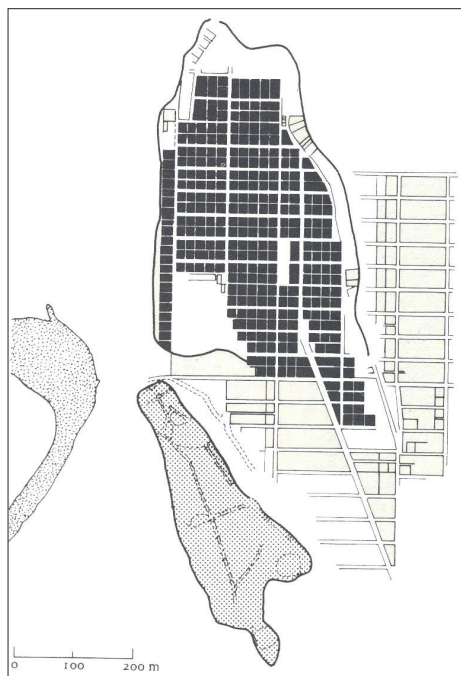
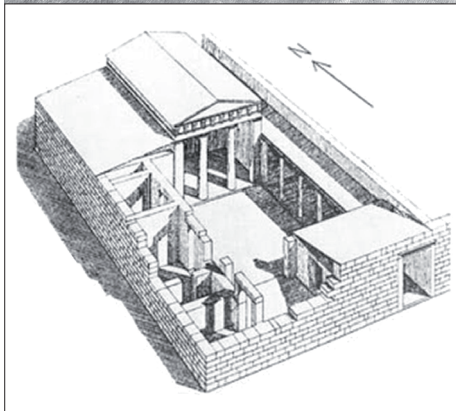
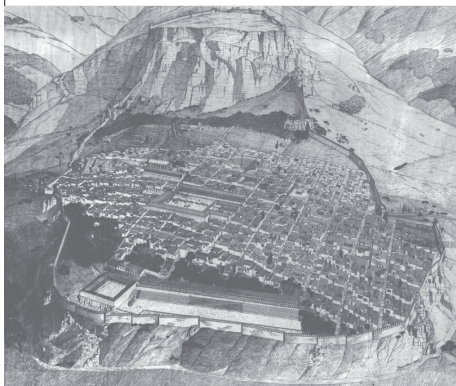
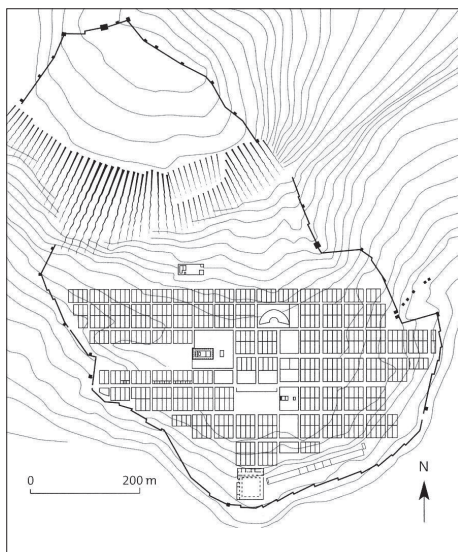
Socrate (470-399 a.C.) fornisce una serie di indicazioni per la costruzione delle case, come si legge nel dialogo dei *Memorabilia* di Senofonte, (III, viii, 8-14), in cui l'autore riporta alcuni insegnamenti di Socrate riguardanti le abitazioni.

tal senso ci è data da Socrate (Senofonte, *Memorabilia* III.VIII.8f) il quale affermava che per raggiungere la piacevolezza di una dimora fresca d'estate e calda d'inverno bisognasse costruire le stanze principali sul lato nord rivolgendo le aperture a sud, ad un'altezza tale da catturare il basso sole invernale: «in inverno la luce del sole penetrerà sotto il portico coperto e illuminerà le stanze principali» mentre in estate, «quando il sole passa sopra le nostre teste, il tetto manterrà ombreggiata la casa»<sup>13</sup>, da cui si deduce anche l'importanza data già in epoca classica agli ambienti di transizione e modulazione climatica, nel caso specifico il portico greco diffuso tanto nell'architettura sacra quanto in quella domestica. John Perlin, storico statunitense dell'energia solare, sostiene che la scarsità di legna da ardere per il riscaldamento domestico indusse i Greci dell'epoca classica a sfruttare al meglio il calore del sole creando delle vere e proprie architetture solari e città solari, la tesi è suffragata dalle ricostruzioni di alcuni insediamenti quali Olinto e Priene interamente strutturati da schiere di case isorientate verso sud e protette a nord dal dislivello orografico, dotate di portico antistante per la regolazione della luce e del calore.<sup>14</sup>

Il rapporto tra luce ed architettura non si limita però solo all'orientamento dell'edificio e ad un adeguato dimensionamento delle aperture correttamente disposte, ma comprende altri aspetti ben più complessi che interessano il modo in cui la luce naturale è condotta attraverso gli spazi

<sup>13</sup> J. PERLIN, K. BUTTI, *Case e città solari del Mediterraneo antico*, in "Sapere", Ottobre 2006, p. 97.

<sup>14</sup> J. PERLIN, K. BUTTI, *op. cit.*, p. 97.



11

12

13

11. Pianta di Olinto dopo l'ampliamento ippodameo (432 a.C.). L'area a puntini in basso, è quella del nucleo più antico. [Tratto da: L. BENEVOLO, *L'arte e la città antica*, Laterza, Roma-Bari 1981].

12. Priene. Sistemazione urbana secondo il sistema di Ippodamo da Mileto. [Tratto da: J. CAMP, E. FISHER, *El mundo de los antiguos griegos*, Blume, 2004].

13. Ricostruzione di una casa greca classica attraverso gli scavi di Theodore Wiegand nella città di Priene. Le camere risultano essere aperte sul portico sul lato sud del patio.

interni. Catturare la luce è, non a caso, uno dei problemi architettonici più delicati da affrontare e da studiare, visto che i rapporti che l'involucro edilizio crea con il suo interno sono determinati da infinite modulazioni che devono essere gestite ricercando un equilibrio tra ombre e luci. Spesso le scelte progettuali legate all'illuminazione ambientale nascono in ragione delle problematiche funzionali e delle possibilità che ha la luce di dare allo spazio una dimensione emozionale, metafisica e divina di grande suggestione, in cui chi osserva è in grado di riconoscere la memoria di un passato in perfetta simbiosi col contenitore ospitante. Non a caso il tema della luce, soprattutto contrapposta all'ombra, ha nutrito interessi filosofici e scientifici, studi cosmologici e simbolici attorno ai quali hanno ruotato alcuni aspetti dell'architettura religiosa.<sup>15</sup>

La luce del Mediterraneo oltre ad essere uno degli elementi unificanti le culture affacciate nei secoli sul bacino, ha rappresentato, per viaggiatori ed artisti provenienti dal nord Europa, una costante rivelazione di una "nuova luce". Dall'Ottocento in poi durante l'epoca del *Grand Tour* la cultura europea si è plasmata nel contatto con il Mediterraneo. Il viaggio al sud di molti artisti nord europei ha spesso influenzato la loro capacità espressiva, in quanto, abituati a condizioni ambientali differenti, il contatto con le atmosfere mediterranee ha contribuito a mutare la loro percezione di luce e colore.<sup>16</sup>

---

15 E. VALERO RAMOS, *op. cit.*

16 Un'interessante testimonianza è offerta dallo Scrittore francese Guy de Maupassant: «Ci troviamo a Sidi-L'hanni, e mai mi è capitato di vedere il sole fare di una cupola bianca una più stupenda meraviglia di colori. È poi bianca? — Sì, accecantemente bianca! Eppure la luce si rinfange in modo così strano, su questo uovo colossale che vi si distingue una fantasmagoria di sfumature misteriose, che sembrano evocate, non veramente esistenti, illusorie non reali, e così fini, delicate e fuse in questo candore di neve che non si osservano a prima vista, ma solo quando sia passato l'abbagliamento e la sorpresa del primo sguardo. Allora non si vede altro che quelle, numerosissime, diverse l'una dall'altra, possenti e quasi invisibili tuttavia. Più si guardano e più si accentuano. Onde dorate fluttuano sui contorni, segretamente stemperate in un bagno di lilla leggero come un vapore, attraversate qua e là da tracce bluastre. L'ombra immobile di un ramo è forse grigia? Verde? Gialla? Io non lo so. Al riparo di una grondaia, il muro mi sembra violetto: e mi pare che l'aria sia color malva intorno intorno a questa cupola accecante che mi sembra ora quasi rosa, sì quasi rosa, quando la si contempla a lungo, quando la stanchezza derivante dai suoi bagliori fonde tutte queste tonalità così fini e chiare da stordire gli occhi. E l'ombra, l'ombra di questa kubba sul suolo, di che colore è? Chi potrà mai saperlo, descriverlo, dipingerlo? Per quanti anni ancora i nostri occhi ed il nostro pensiero saranno imbevuti di queste inafferrabili colorazioni, così nuove per i nostri organi educati a vedere l'atmosfera dell'Europa, i suoi effetti ed i suoi riflessi,

Molti pittori giunti nel Mediterraneo cambiano radicalmente il loro modo di dipingere.

Un esempio in tal senso fu l'incontro di Delacroix nel 1832 con la luce ed i colori del paesaggio mediterraneo in un lungo viaggio in Andalusia, Marocco e Algeria, che determinò una svolta decisiva nella sua opera per la nuova e intensa scoperta della luce e dei colori del sud, la cui affascinata percezione è fissata in acquerelli di una modernità e un'astrazione che preludono all'opera astratta di Paul Klee, profondamente influenzata anch'essa a un importante viaggio in Tunisia del 1914.<sup>17</sup>

Il *Grand Tour* significò, come già abbiamo avuto modo di ricordare, anche per l'architettura la riscoperta di una luce rivelatrice di messaggi imperituri, spesso provenienti da altre epoche storiche e magicamente cristallizzati in forme materiali belle opere del passato. Dapprima l'attenzione dei viaggiatori si soffermò sulla "rovina" dell'architettura greca classica, fatta di esterni rivelati attraverso i contrasti netti tra le parti in ombra e le parti illuminate dalla luce naturale, potente, diafana, chiara, capace di rendere manifeste le proporzioni architettoniche.<sup>18</sup> Kahn affermò che l'architettura nacque quando il muro si suddivise in colonne lasciando spazio all'alternanza di ombre e luce<sup>19</sup>; come non rivedere in questa definizione l'immagine del peristilio greco, dei colonnati che dall'Antica Grecia in poi saranno un persistente e durevole archetipo dell'architettura colta mediterranea. L'architettura greca riporta alla memoria l'immagine di forme architettoniche collocate sotto il sole, immagine tanto più viva se ci si sofferma sugli esiti paesaggistici di complessi monumentali quali ad esempio il santuario di Delfi nella

---

prima di comprendere queste, di saper esprimere sino a dare la completa emozione della verità a coloro che guarderanno le tele dove verranno fissate da un pennello di artista?». Cfr. G. DE MAUPASSANT, *La vita errante. Dalla Liguria alla Sicilia da Algeri a Kairuan*. Libreria Editrice Milanese, Milano 1946, pp. 145-146.

17 L'esperienza della luce forte e diretta del Marocco e del modo in cui tale luce modellava le forme e determinava la forza dei colori, lo convinse che la luce ed il colore non potevano essere studiati separatamente tra loro, e che il colore non era altro che la manifestazione più evidente e spettacolare della luce. Dal Libro di viaggio di Delacroix.

18 E. VALERO RAMOS, *op. cit.*, p. 51.

19 N. BRAGHERI, *Buoni edifici, meravigliose rovine, Louis I. Kahn e il mestiere dell'architettura*, Edizioni Feltrinelli, Milano 2006.



14

Grecia continentale, dove è immediato percepire la relazione empatica tra arte e natura di cui parla Worringer.

Questa rivelazione delle forme esteriori dell'architettura attraverso la luce che vi incide, questa manifestazione di misure, ritmi, proporzioni e armonie sarà una costante riscoperta nella storia dell'architettura mediterranea in epoca medievale, poi rinascimentale e infine neoclassica.

All'interesse verso il discorso aulico, proprio della lezione architettonica della luce classica, si affianca la riflessione verso un secondo insegnamento che completa la lezione della luce mediterranea: l'attenzione è rivolta verso l'immagine e la percezione dell'architettura tradizionale, la quale può considerarsi una delle fonti da cui ebbero luogo i molteplici cambiamenti che interessarono la rifondazione del linguaggio architettonico dell'inizio dello scorso secolo, fondamentale nella genesi dell'architettura moderna. L'architettura cui si fa riferimento non è perciò quella celebrata nei libri di storia, ma quella cosiddetta "minore" spesso ignorata e misconosciuta, nonostante

14. Tempio di Apollo.  
Santuario di Delfi. Grecia.

sia stata fonte di ispirazione per i grandi maestri del moderno.<sup>20</sup> L'architettura vernacolare della tradizione del bacino interessa un arco temporale molto ampio ed uno spazio antropizzato complesso e variegato ma è proprio nelle architetture appartenenti alla classica immagine degli insediamenti vernacolari del mito Mediterraneo, centri abitati non vincolati a pianificazioni urbane, che la luce assume un valore materico ed assolve ad una vera e propria funzione scultorea attorno alla quale si costruisce l'architettura: la luce arrotonda le geometrie dei chiari volumi puri, ritaglia i contorni e, attraverso le ombre, ne ridefinisce i profili perforando la massa, alleggerendo lo spazio e rendendolo percepibile. La luce vincola la realizzazione dell'opera e da luogo, grazie alla straordinaria forza evocativa, ad un costante ritorno al passato.<sup>21</sup>

Ora, le architetture vernacolari, cui ci stiamo riferendo, offrono in maniera più o meno esplicita una tra le lezioni più interessanti sulla luce, argomento di studio affrontato in tutti i tempi, a partire da Platone<sup>22</sup> per arrivare agli esempi offerti nelle loro opere da maestri moderni come Barragan, Louis Kahn e Le Corbusier.

Per comprendere meglio il ruolo della luce mediterranea nel rivelare le forme dell'architettura ricorriamo ad una efficace descrizione di un tipico villaggio tradizionale proposta da Luis Borobio Navarro per parlare del rapporto tra architettura e luce: «Mar Mediterraneo: un villaggio di case bianche - strette - s'inerpica sulla costa. Geometria elementare: cubi cristallini dalle superfici lisce imbiancate a calce. Il sole violento - luce e ombra - si incarica di definire e avvalorare l'architettura. La luce nitida segna ombre rotonde che disegnano con forza i volumi, e le facciate, bianche e luminose, si dipartono vigorosamente sopra l'intenso azzurro del cielo. La

---

20 L'architettura spontanea si differenzia da quella "ufficiale", per caratteristiche espressive, tecniche e funzionali, assenza di dogmi, preordinazione, monumentalità, simmetria, che sono elementi tipici dell'architettura aulica di edifici rappresentativi come templi, chiese o palazzi nobiliari. L'architettura cosiddetta vernacolare è generata da aggiunte successive ed è prodotta secondo un processo esattamente contrario rispetto a quello che è proprio dell'architettura ufficiale: i materiali impiegati, così come le forme e le tecniche costruttive sono frutto di pratiche tradizionali, di una scelta culturale e sociale, non di un'azione pianificatrice, attuata attraverso precise scelte progettuali. Il carattere identitario da cui sono connotate è costruito attraverso il costante riferimento ad un preciso modello acquisito che si conserva per secoli o si modifica in seguito alla sostituzione progressiva della funzione originaria.

21 E. VALERO RAMOS, *op.cit.*

22 *Ivi*, p. 9.



semplicità dei volumi arricchisce l'insieme: il cambiamento di colore o di testura, le modulazioni, disegni o decori nelle facciate impoverirebbero l'architettura; e allo stesso modo qualunque tipo di oggetto o di tetto sarebbe un coronamento molto meno nobile della semplicità dello spigolo netto che taglia la parete bianca sopra l'azzurro infinito».<sup>23</sup> La vivacità plastica e l'incanto pittorico di questo villaggio sono una netta conseguenza della luce violenta che si riverbera sulle forme architettoniche semplici e che si stagliano per contrasto sullo sfondo di un cielo puro. Tutto ciò verrebbe meno se lo stesso villaggio venisse spostato sotto un cielo brumoso con una luminosità diffusa e blanda: scomparirebbe tutto il suo fascino in quanto le ombre si smorzerebbero e con esse il gioco dei volumi, e questi si scomporrebbero in facciate bianche ma spente, che a loro volta si diluirebbero nello sfondo del cielo nevoso<sup>24</sup>. La luce mediterranea, perché possa esprimersi, sembra richiedere all'architettura un sistema di forme semplici e prive di ornamenti, attraverso le quali diventa possibile la manifestazione del vitale gioco di ombre proprie e portate che la caratterizza e definisce<sup>25</sup>. In realtà le opere spontanee nascono dalla necessità costruttiva di creare la migliore architettura possibile, quella più adeguata al luogo, lungi da soddisfare le esigenze estetiche e compositive della luce. L'edificato risponde semplicemente con quel tipo di architettura alle premesse ambientali e di luminosità che sono i condizionamenti iniziali: ciò a significare quanto il paesaggio sia radicato nell'uomo più di quanto i limiti della coscienza lo segnalino<sup>26</sup>.

Non è un caso riscontrare in maniera quanto più esplicita come le risposte alle esigenze funzionali nascano dal rapporto conoscitivo e fruitivo che esiste tra uomo, natura e architettura e che ha spesso determinato l'uso di strutture naturali (grotte, caverne...) immediatamente fruibili<sup>27</sup>, ed

---

23 L. BOROBIO NAVARRO, *Luz y arquitectura, Revista de Edificación*. RE N.19, Editorial EUNSA, Barañain 1995, pp 77-78.

24 *Ibidem*.

25 *Ibidem*.

26 *Ibidem*.

27 Non è un caso che nell'impianto planimetrico di alcuni villaggi ed in quello tipologico di alcune abitazioni sia possibile riconoscere l'assetto naturale di alcuni siti, le cui potenzialità sono parse sfruttabili a favore della struttura dell'insediamento e della climatizzazione. (Esempi in tal senso sono le abitazioni trogloditiche in Cappadocia, conformatesi in seguito all'erosione delle rocce di tufo da parte di vento e pioggia, che in epoche remote sono state



una spontaneità morfologica, in cui il processo compositivo non è predefinito, ma l'“immagine” finale dell'oggetto si costituisce spontaneamente attraverso il contatto tra l'oggetto ed il contesto. Da ciò segue che nelle costruzioni storiche del vernacolo è possibile riconoscere una serie di interventi sia mimetici che dialettici nei confronti dell'ambiente circostante. Casi di spontaneità morfologica sono individuabili nei centri minori costieri o insulari, che hanno legato fortemente la morfologia dell'insediamento al territorio: contesti urbani di dimensioni ridotte, nati e cresciuti senza pianificazioni prestabilite, in luoghi isolati e lontani dai grossi centri di sviluppo della cultura architettonica e che presentano evidenti legami tra le tecniche costruttive adottate ed i materiali utilizzati.<sup>28</sup>

La stratificazione storica delle forme plasmate dalle istanze funzionali, determina particolarità costruttive e distributive che caratterizzano in maniera peculiare l'architettura di un sito. La tradizione tramanda metodi e tecniche d'accordo con aspetti climatici, disponibilità dei materiali, nella ricerca di soluzioni volte ad evitare qualsiasi forma di spreco, pur rispondendo ai bisogni delle singole comunità.<sup>29</sup> La forma e l'orientamento degli edifici, gli aspetti strutturali, la distribuzione degli spazi, sono espressione del profondo legame con i luoghi. Il condizionamento delle differenti soluzioni architettoniche dalle relazioni che intercorrono con il territorio ed i problemi ad esso connessi, da certi punti di vista, può costituire un limite all'architettura, che, nonostante infine trovi le modalità per svilupparsi, non può prescindere dalle condizioni al contorno.

La luce mediterranea è uno dei fattori che più profondamente ha inciso sulla percezione dell'architettura mediterranea, generando la nota definizione lecorbusierana di architettura come «gioco sapiente dei volumi sotto la luce»: una lezione nota ai grandi architetti del movimento moderno

---

adattate dall'uomo ad abitazioni, completando l'opera degli agenti atmosferici, attraverso lo scavo della roccia per creare ambienti, passaggi ed aperture).

28 In molti casi è la disponibilità in loco di un materiale a suggerire l'uso di una particolare tecnica di lavorazione, destinata poi a diventare elemento caratteristico e caratterizzante di quel luogo. I tipi costruttivi, soprattutto in località che per la loro storia e per le loro tradizioni sono sempre stati relegati in un cantuccio lontano rispetto all'evoluzione della cultura architettonica, si concretizzano come effetto dei condizionamenti determinati dalle esigenze funzionali.

29 R. IOVINO, *Introduzione*, in G. AUSIELLO, C. CALVINO (a cura di), *La tradizione costruttiva mediterranea*. Ricerche del Cittam, Luciano Editore, Napoli 1999, p. 7.

15. Ghadames. Libia. Contrasti di luce ed ombra.

Un'oasi situata ai margini del grande deserto del Sahara, vicina al triplice confine tra Libia, Tunisia e Algeria, dove si infrangono le grandi dune dell'Erg di Ubari. Le prime notizie sul centro risalgono all'anno 19 a.C., quando fu conquistata, e sottratta alle popolazioni locali, da una legione romana. Stetti ed ombrosi vicoli si diramano come un labirinto per confluire, di tanto in tanto, in piccole piazze protette dai raggi cocenti del sole dalla vegetazione. Bianche e spesse mura rendono le abitazioni fresche e abitabili. Ora la città è abbandonata e protetta dall'UNESCO come città patrimonio dell'umanità. Una volta all'anno nel mese di ottobre, durante il Festival di Ghadames le case vengono aperte al pubblico e gli abitanti con i costumi locali ne fanno rivivere gli antichi fasti.

Tutte le abitazioni sono costruite su tre piani: al piano terra vi sono le stanze che fungono da magazzini, al piano superiore si trova la stanza più importante della casa, da cui partono le scale che portano alle stanze da letto. Il piano superiore è il regno della donna con le cucine e la terrazza.



che viaggiarono nel mediterraneo dal sud dell'Italia alla Grecia, dal Nord Africa alla penisola Iberica, interrogando con il proprio sguardo l'architettura minore. Il valore astratto e plastico di questa architettura fu riconosciuto, tra l'altro, da Adolf Loos<sup>30</sup>, il quale a partire dal 1906, trovandosi spesso a viaggiare per l'Italia, si sentì fortemente attratto dalla tradizione costruttiva mediterranea e non a caso fece riferimento al «suo appartenere alla storia del linguaggio dentro la quale soltanto nasce il pensiero»<sup>31</sup>. Nella ricerca di una astrazione delle strutture del reale che liberasse la forma dall'ornamento, il sostanziale dal contingente, Loos scrisse nel 1908 la sua nota opera *Ornamento e delitto*, lanciando un messaggio che riecheggerà in altri maestri del movimento moderno che cercarono nell'essenzialità della forma la materializzazione della funzionalità.

Nonostante gli spunti che numerosi maestri del moderno ne trassero, sarebbe però limitativo soffermarsi unicamente su una visione dell'architettura mediterranea nel suo aspetto formale di volumi rivelati sotto la luce. Infatti, al trattamento esteriore alla luce, che come abbiamo visto è tipico dell'architettura classica nonché alla base di alcune considerazioni estetico formali dell'architettura moderna, vi è una seconda interpretazione della luce come materia capace di far riverberare di emozione lo spazio interno, una luce che non tenta di annullare l'ombra, ma che l'addomestica. Questa seconda manifestazione della luce tipicamente mediterranea fu interiorizzata nelle opere di alcuni maestri del moderno, come dell'ultimo Le Corbusier che probabilmente recuperò nel Secondo Dopoguerra le sensazioni luminose appuntate nel suo *Voyage d'Orient*: «Mentre la leggerezza fisica e spaziale sono state celebrate inizialmente come un segno di salute e di modernità, la sua successiva ricerca dell'*espace indicible* richiese un'esplorazione più audace di come l'ombra struttura la luminosità».<sup>32</sup>

---

30 G. DENTI, *Adolf Loos. Modernità come tradizione*, Maggioli editore, Santarcangelo di Romagna 2010.

31 M. CACCIARI, *Adolf Loos e il suo angelo*, Edizioni Electa, Milano 2002.

32 M.A. STEANE, *The architecture of light. Recent approaches to designing with natural light*, Routledge, Taylor & Francis Group, London And New York 2011, p. 9.

### ***Architettura dell'ombra: lo spazio scavato nella luce***

Il carattere di un edificio è determinato dal rapporto tra luce e struttura. L'architetto doma e controlla la luce per condurla a misura d'uomo, la ruba per farla danzare all'interno degli spazi, che ha disegnato, consentendo di viverci ed apprezzarli per le loro indiscutibili peculiarità.<sup>33</sup> Fare un'abitazione quadrata significa darle quella luce che possa rivelare gli infiniti modi di essere del quadrato.<sup>34</sup> Tutti gli spazi sono sempre il risultato del rapporto che questi instaurano con la luce, del modo in cui questa in essi penetra e si diffonde stabilendo la relazione più o meno filtrata che si crea tra esterno ed interno. Riprendendo le parole di Louis Kahn, possiamo dire «che l'architettura è la meditata creazione di spazi che evocano la sensazione della funzione appropriata. Per il musicista lo spartito è la visione di quanto si sente. La pianta di un edificio deve essere letta come un'armonia di spazi nella luce».<sup>35</sup>

Questo linguaggio della luce dosata, incanalata, filtrata, che raggiunge dei livelli artistici sublimi nel barocco italiano, radica in un substrato culturale di architetture nate realmente per proteggere dalla luce intensa i suoi abitanti. Diversamente da altre culture architettoniche che, nate in latitudini differenti, hanno dovuto aprirsi per captare ed effondere negli spazi interni la tenue luminosità diffusa, la nostra architettura, come osserva l'architetto granadino Antonio Jiménez Torrencillas, evoca più "ombre accoglienti" (*sombras acogedoras*), per proteggerci dalla luce intensa: «L'architettura mediterranea si esprime tanto attraverso la terra, la pietra e il legno, quanto attraverso la luce, l'ombra o il profumo».<sup>36</sup>

All'intensità luminosa esterna si contrappone la luce sapientemente controllata e schermata degli spazi scavati nella stessa luce. Tra gli interni e gli esterni si moltiplicano nelle varie culture costruttive mediterranee, gli ambienti di transizione climatica e luminosa, che svolgono appunto il ruolo di dosare e filtrare sapientemente la luce esterna, di

---

33 F. PITTALUGA, *Architettura e luce*, p. 127.

34 E. VALERO RAMOS, *La materia intangibile*, Ediciones Generales de la Construcción, Valencia 2004, p. 11.

35 *Ibidem*.

36 AA.VV., *Architecture Traditionnelle Méditerranéenne*, Parigi 2002, p. 42.





creare uno spazio di adattamento della retina allo shock luminoso dello spazio aperto: «esiste, d'altra parte, un altro ambito tipicamente mediterraneo che facilita la transizione e la intima relazione tra interno ed esterno. È quello che potremmo definire architettura dell'ombra. Questo spazio chiamato genericamente *poché* o *portico*, che sia in forma stabile edificata, mediante un portico con arcate o materializzato con piante, quali le viti, il gelsomino o i roseti, è un luogo molto significativo e di grande importanza. Il suo microclima e la sua capacità di temperare l'eccessivo contrasto luminoso tra l'interno e l'esterno, lo convertono in uno spazio molto amato dagli abitanti del Mediterraneo».<sup>37</sup>

Le viti sono spesso unica concessione alla presenza di verde nei centri storici della valle d'Itria in Puglia dove si inerpicano sulle facciate schermandole o formando pergolati su una sottostuttura, arrivano in Andalusia ad avvolgere e ombreggiare completamente interi percorsi nelle *bodegas* di Jerez de la Frontera

Nella sua *Storia e Controstoria dell'architettura*, Bruno Zevi dedica un intero capitolo ai dialetti architettonici, rilevando come nel Mezzogiorno italiano l'architettura tradizionale mostri una antica "arte di abitare" dove, come in altri paesi mediterranei, l'esigenza di una vita all'aperto si palesa in un "semiaperto", riparato dal sole in estate e dal vento in inverno: nel Mediterraneo domina la poesia della terrazza, del portico, del pergolato, soprattutto del recinto che conserva la pace ed il racconciamento del chiostro e si configura come punto di incontro, allo stesso tempo di saldatura e cesura tra edificio e paesaggio<sup>38</sup>; questi veri e propri spazi di modulazione della luce e delle condizioni climatiche sono diffusi in

37 *Ivi*, p. 40.

38 B. ZEVI, *Storia e Controstoria dell'Architettura in Italia*, Newton Compton, 1997.

tutte le culture del bacino.

Il vicolo ricco di ombre portate e dolcemente ventilato dalle brezze, più che strumento di transito, diviene uno spazio funzionale alla residenza, inframezzato da scale e ripari, divenendo luogo interpersonale dove si installano sedie e tavoli e si praticano attività artigianali all'aperto. Da qui nasce il vicinato: «il coagulo sociale dell'aggregato è dato dalla piazzetta, dalla corte, dal campiello [...]»<sup>39</sup>.

Piazze e strade accolgono sistemi di controllo della luce dai portici diffusi su tutte le sponde mediterranee, ai *toldos* andalusi (si pensi a *Calle Sierpes* a Siviglia), ai vari sistemi schermanti dei *suq* arabi: dove la radiazione luminosa è intensa il *suq* si dota di una copertura propria, spesso voltata, inframezzata da lucernari che incanalano e regolano la luce naturale nello spazio commerciale sottostante.

La stessa tipologia abitativa può svolgere un ruolo di diaframma tra l'intensa luce esterna e lo spazio interno rivelato dalla luce filtrata: «Quando all'esterno la luce è eccessiva, la casa si chiude verso un pozzo di luce chiamato patio. Quando è insufficiente, il focolare, la luce del

39 *Ibidem*.



16. Bodegas, Jerez de la Frontera, (Spagna).

17. Ghadames, (Libia). Recinti.

18. Ghadames, (Libia). Terrazze.

19. Ghadames, (Libia). Tradizionale decorazione berbera in un loggiato del vecchio consolato turco.

20. Ghadames, (Libia). Vicolo coperto.

21. Calle Sierpes, Siviglia, (Spagna).

22. Souk, Gerusalemme, (Israele).

fuoco, si configura come centro.»<sup>40</sup>

E il patio è proprio l'elemento base su cui si fonda l'organizzazione spaziale della città islamica.<sup>41</sup>

Dalle medine della sponda mediorientale a quelle del nord Africa passando per i centri storici di dominazione andalusica della penisola iberica, il patio è l'elemento di strutturazione spaziale della città.

Fusaro nel descrivere la città araba parte dal tipo abitativo a recinto, introverso, che libera le strade dalle funzioni di illuminazione ed areazione, ed afferma: «gli edifici si possono addossare gli uni agli altri in un *continuum* tutto costruito [...]. La densità fisica delle costruzioni è esasperata a livelli [...] non riscontrabili in altre culture urbane. Non si tratta di sovraffollamento e confusione, ma di un modo di costruire la città con una alta densità funzionale»<sup>42</sup>. La compattezza dell'edificato consente di aumentare le ombre portate fornendo una protezione dall'irraggiamento solare.<sup>43</sup>

Nella Casbah di Algeri, così come nelle medine del Maghreb osserva Moretti, la città nasce da un'architettura di interni, cioè di spazi che si rivolge all'interno della casa. Questo sistema "introflesso", favorito dal fatto che l'illuminazione e l'areazione della casa avviene attraverso il patio, conferisce alla città piena libertà di organizzazione e di aggregazione del costruito, svincolandola dal fare riferimento alla strada o alla disposizione delle altre case, con modalità totalmente sconosciute alla città europea.<sup>44</sup> Il tessuto stradale si configura, dunque, come un negativo dello spazio abitativo ingenerato dall'aggregazione dei patii. Ne deriva una struttura viaria fortemente irregolare e ramificata che oltre ad aver avuto chiare motivazioni difensive nel passato, ha determinato una città che «protegge dalla luce e dal calore solare con l'ombrosità delle sue vie e dal vento con la sinuosità dei suoi tracciati».<sup>45</sup> Lo stesso tessuto viario con la moltiplicazione delle ombre portate e la variabilità dei tracciati svolge,

---

40 E. VALERO RAMOS, *op.cit.*, p. 23.

41 T. MORETTI, D. BORI, *La casa di Hatra*, Tipoarte, Bologna 2005, pp. 96-97.

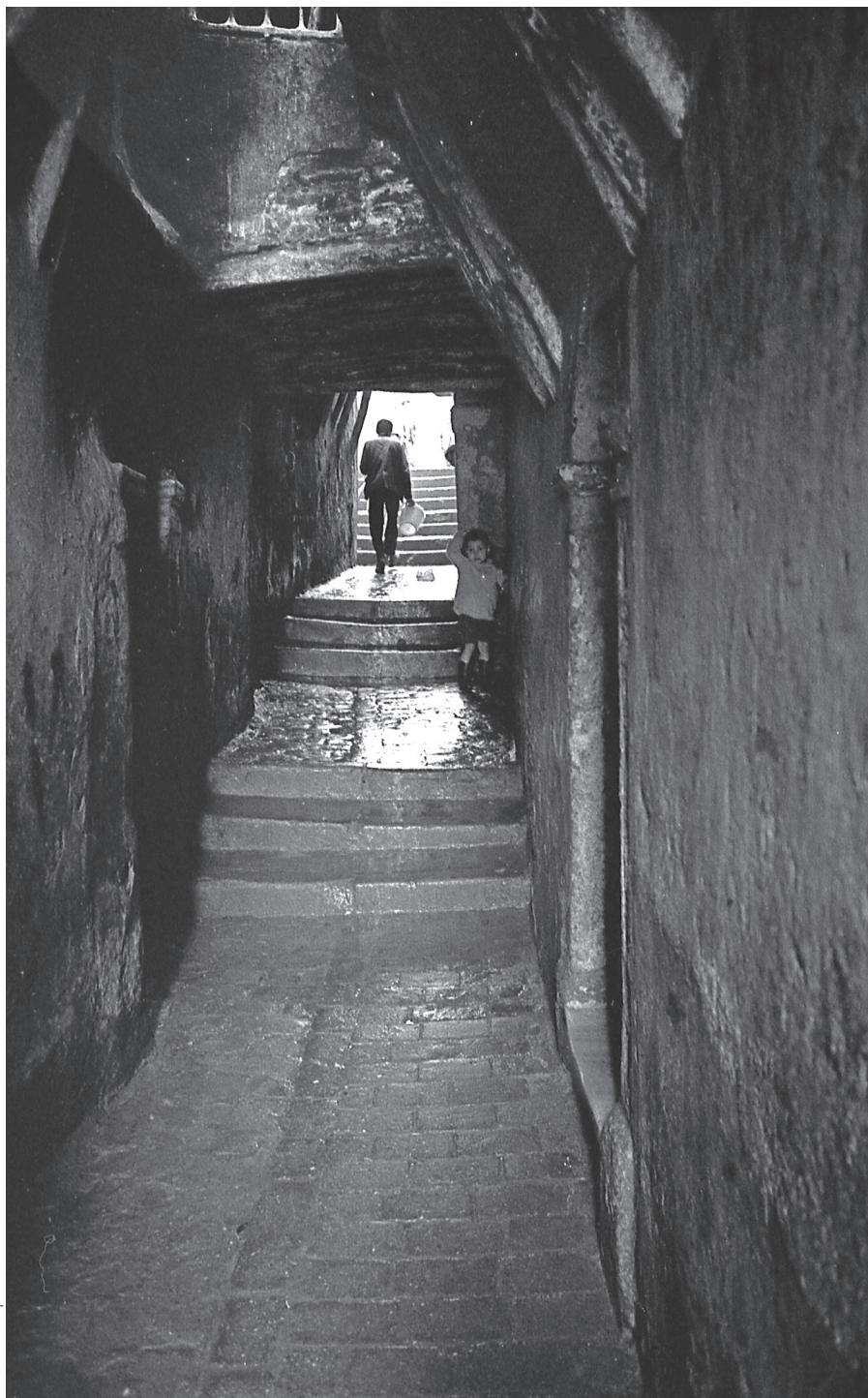
42 F. FUSARO, *La città islamica*, Laterza, Roma-Bari 1984, p. 66.

43 T. MORETTI, D. BORI, *op. cit.*, pp. 52-67.

44 *Ivi*, p. 97.

45 *Ivi*, p. 110.





23

23. Casbah, Algeri, (Algeria).



dunque, un ruolo di controllo e modulazione della luce a livello urbano. Ritroviamo pertanto nel tessuto connettivo della città quelle ombre accoglienti di cui parla Torrencillas. «Le vie sono spesso attraversate da parti costruite, a formare sistemi di sottopasso o voltoni che assicurano ombra e ripari permanenti»<sup>46</sup>.

A Ghadames in Libia dove il tessuto diviene estremamente compatto come reazione all'intenso irraggiamento solare, il patio si contrae fino a divenire un piccolo pozzo luce intorno al quale continua ad organizzarsi la vita domestica, mentre la massa compatta dei tetti terrazza va ha costituire una piastra organica e compatta, intervallata da piccoli spazi aperti di diversa dimensione e ombrosità, collegati da tunnel che vanno a sostituire il sistema viario a cielo aperto. «A Ghadames siamo in presenza di un sistema di *Takhtabush abush* costituiti da percorsi coperti intervallati ora da stretti pozzi di ventilazione e di illuminazione, ora da slarghi della via a cielo aperto. La composizione in sequenza di questi tre elementi nel disegno urbano crea percorsi coperti, i quali, già riparati dall'irraggiamento solare, vedono la presenza di ulteriori movimenti d'aria fresca provenienti dai pozzi ombrosi e richiamata dai moti convettivi verso l'alto degli slarghi a cielo aperto»<sup>47</sup>.

Dove la conformazione geometrica e l'esposizione degli spazi aperti è insufficiente a garantire la protezione dalla luce, si applicano altri accorgimenti, come le tinte bianche o chiare che hanno la funzione di ridurre l'assorbimento del calore da parte dei muri e che, allo stesso tempo, creano superfici di riverbero della radiazione luminosa. Per cui, dove l'irraggiamento è più intenso, spesso le colorazioni bianche e fredde cedono il posto alle tonalità delle terre chiare e calde, come accade in alcuni insediamenti della fascia mediterranea del Marocco, quali Tangeri, Tetouan, Chefchaouen, dove predominano le tonalità bianche, panna, celesti e blu e della fascia predesertica, dove predominano colorazioni che smorzano il riverbero dell'intenso irraggiamento di quelle latitudini.

Gli spazi di transizione non sono gli unici accorgimenti che la città e la casa mediterranea adottano per far fronte alla variabilità temporale delle condizioni climatiche esterne. Le masse murarie scomposte in co-

24. Masharabya nella storica abitazione di Bayt al- Suhaymi, Il Cairo, (Egitto).

25. *Miradores* in calle del Barco, Madrid, (Spagna).

46 *Ivi*, p. 111.

47 *Ivi*, p. 113.



24

25



lonne creano portici e loggiati (gli spazi semiaperti di cui parla Zevi); i muri bucati sapientemente creano uno spazio interiore vitale svelato dalla luce incanalata. Un interno è dunque uno spazio scavato nella luce dove diviene fondamentale comprendere come le aperture incidono una parete consentendo alla luce di penetrare nell'ambiente interno.

La sapienza popolare custodita nelle case mediterranee ha permesso di creare finestre "intelligenti" che consentissero, mediante accorgimenti tecnologici, di dosare la radiazione luminosa esterna e gli scambi d'aria. Le finestre di piccole dimensioni, con un maggiore sviluppo in altezza piuttosto che in larghezza, sono dotate di dispositivi di regolazione della radiazione luminosa con configurazioni variabili in funzione delle sollecitazioni esterne. È quasi impensabile trovare un'architettura tradizionale priva di qualunque tipo di oscuramento delle aperture, dagli scurini ai tendaggi, dalle persiane alle gelosie arabe. L'architettura mediterranea è stata prodiga di soluzioni adatte alla modulazione della luce. Ma la regolazione della luce non è l'unica funzione attribuita alla finestra dall'architettura tradizionale. Essa ha da sempre svolto anche la funzione di luogo di osservazione sociale, posto spesso in aggetto sopra la strada (basti pensare ai *miradores* spagnoli, eredi della gelosia araba-ottomana, vere e proprie frontiere tra esterno e interno per garantire l'intimità e comunicazione).<sup>48</sup>

La soluzione tecnica della persiana diffusasi nel bacino dal 1700 in poi, così largamente diffusa in Francia e Italia, è costituita da lamelle mobili o fisse che permettono varie configurazioni dell'apertura: dalla completa chiusura, che non consente la minima penetrazione luminosa, alla completa apertura, che consente la penetrazione della radiazione solare e del calore nello spazio interno, fino ad una configurazione semichiusa che non permette l'ingresso della radiazione luminosa diretta, ma solo di quella diffusa, consentendo allo stesso tempo il passaggio dell'aria per una ventilazione naturale dell'ambiente, protetta dall'ingresso del calore.

Gli accorgimenti urbani accennati, le soluzioni tipologiche della casa, e i sistemi tecnologici delle aperture testimoniano una sapienza costruttiva di risposta al clima e presentano un immenso valore non solo culturale ma anche funzionale, una lezione alla quale gli architetti che agiscono in questo contesto non possono sottrarsi.

---

<sup>48</sup> AA.VV., *Architecture Traditionnelle Méditerranéenne*, op. cit., p.76.

## 3.2

### **Dal mito della trasparenza alla riscoperta del disegno delle ombre**

Il trattamento dello spazio attraverso la luce è vincolato all'estetica dominante in ogni periodo storico e da luogo alla configurazione di spazi differenti, essendo la luce condizione intrinseca della percezione spaziale. La modalità di entrata della luce, così come la quantità, è determinante per il funzionamento e la comprensione di uno spazio; così la luce partecipa della misura nel classicismo, dell'emozione nel barocco o del simbolismo nel gotico. L'evoluzione della società negli aspetti teologici, scientifici e tecnici si vedono riflessi nell'uso della luce e conseguentemente nell'architettura.

Esiste una relazione chiara e diretta tra il pensiero spaziale di un architetto e l'elaborazione della sua forma. L'astrazione e la rappresentazione grafica rivela lo sguardo di un'artista: l'uso della linea o dell'ombreggiato in un determinato volume, rivelano le intenzioni dell'autore.

Il periodo compreso tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo vede confluire una serie di fenomeni e mutamenti, che nei diversi ambiti in cui si realizzano, producono quel fermento culturale da cui prende origine la modernità.<sup>1</sup> Il processo di concretizzazione formale è condizionato da un allontanamento dagli stili e parte proprio da una ricerca che ha come scopo principale la rifondazione della disciplina dietro le impellenti necessità espresse dalla società moderna, fortemente condizionata dal continuo aumento della domanda sociale e dall'evoluzione tecnica, la quale determinerà la necessità di soluzioni razionali e funzionali. Si tratta di una ricerca che ottiene una rapida diffusione a livello mondiale, perché costruita su posizioni ideologiche forti, spesso contrapposte, espresse da manifesti e orientata da figure di grande personalità, che esprimono con forza la propria individualità, secondo una tendenza che troverà particolare sviluppo nella contemporaneità e produrrà numerosi dibattiti volti alla definizione di regole e linguaggi capaci di esprimere lo spirito dell'epoca.<sup>2</sup>

---

1 F. GULINELLO, *Figurazioni dell'involucro architettonico*, Alinea, Firenze 2010, p. 23.

2 Trasparenza in pittura: questa ricerca trova il suo apice nel cubismo e si manifesta attraverso una netta opposizione nei confronti delle rappresentazioni naturalistiche proponendo una rappresentazione degli oggetti attraverso la simultanea raffigurazione di prospettive concepite secondo differenti punti di vista.

Cfr. A. MAYER, S. KUHNBRODT, B. AEBERHARD, *L'Architecture de 1900 à nos jours. Exam-*

Prima che la Rivoluzione industriale creasse le premesse per profondi cambiamenti nelle tecniche costruttive, le grandi superfici vetrate erano già presenti nell'architettura del Classicismo romantico. Successivamente il culto della trasparenza chiara e razionale si diffuse e nel clima generalizzato di grandi cambiamenti e con il favore degli scambi culturali, si diffusero sistemi nuovi e rivoluzionari, che videro l'impiego di acciaio e cemento armato. L'introduzione di nuovi materiali costruttivi consentì di concepire forme e costruzioni innovative sotto tutti i profili e la facciata, liberata dalla sua funzione strutturale, sarà per la prima volta, interamente rivestita di vetro.

Trasparenza e luce in ambito funzionalista sono simboli intellettuali che non solo evocano impressioni, sensazioni ed emozioni, ma tendono ad affermare il principio che identifica luce con igiene ed abitabilità e che niente rimanga nascosto nello sviluppo delle relazioni, all'interno della macchina sociale.

Non a caso il termine trasparenza viene utilizzato con una certa consuetudine in architettura come immagine rappresentativa della modernità<sup>3</sup>. L'impiego del termine non sembrerebbe legato semplicemente allo sviluppo tecnico relativo all'uso del vetro nelle costruzioni si tratterebbe piuttosto di un riferimento alle potenzialità simboliche della trasparenza in quanto qualità.<sup>4</sup>

Se, per esempio, le considerazioni di Walter Benjamin mettono in risalto una visione per certi versi drammatica della trasparenza, documentata dalla consapevolezza che «per l'abitare nel vecchio senso, dove l'intimità, la sicurezza stava al primo posto, è suonata l'ultima ora»<sup>5</sup>, le parole di Giedion, al contrario, sembrano nutrirsi di un sentimento del tutto diverso, quasi liberatorio, che può trovare espressione proprio grazie ai nuovi caratteri dell'architettura moderna.<sup>6</sup>

---

ple d'un «travail de l'histoire», Birkhäuser Verlag AG, Basel - Boston - Berlin 2008, p.9.

3 Vidler all'interno del saggio *Il perturbante dell'architettura*, esplora il significato della trasparenza in architettura e ripercorrendo alcuni dei più significativi contributi sul tema, dal modernismo in poi, evidenzia i mutamenti, talvolta considerevoli, del senso attribuito a questo termine: «la modernità è sempre stata ossessionata dal mito della trasparenza: trasparenza del sé davanti alla natura, del sé davanti agli altri, di tutte le individualità rispetto alla società».

Cfr. A. VIDLER, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, p. 239.

4 F. GULINELLO, *op. cit.*, p. 37.

5 W. BENJAMIN, *Die Wiederkehr des Flaneurs*, cit. in A. VIDLER, *op. cit.*, p. 239.

6 «Le case di Le Corbusier non sono definite né dallo spazio, né dalle forme: l'aria le



Un esempio emblematico è il Crystal Palace di Paxton, realizzato nel 1851 a Londra, che possiamo considerare una sorta di serra a scala urbana. Questo impiego del vetro interessò gallerie, stazioni che si diffusero nell'intera Europa ed in America, inaugurando una relazione tra luce ed architettura fino al momento ignorata. La luce, penetrando attraverso le coperture vetrate sottomette le forme architettoniche ad un'illuminazione soave: quando i raggi del sole sono più evidenti, la luce ritaglia le sagome degli elementi architettonici, dando luogo ad un gioco che ricorda quello prodotto dai grandi tralicci metallici come la torre Eiffel. Questa luminosità dei grandi spazi vetrati, dapprima sconosciuta, dà luogo ad un repertorio di nuove esperienze che influenzeranno il nascente gusto moderno e si legano ai processi di scomposizione convenzionale delle forme, tipiche del cubismo e dei movimenti di avanguardia.<sup>7</sup> Il Crystal Palace è un modello in grado di testimoniare un radicale cambiamento nella tradizionale concezione dell'architettura, cambiamento per molti versi incomprensibile se considerato indipendentemente dai concomitanti sviluppi che in quello stesso periodo investono la ricerca nei campi dell'estetica e della filosofia. Infatti, come risulta chiaro dalle osservazioni di Colquhoun, l'applicazione di nuovi sistemi costruttivi

---

attraversa da parte a parte! L'aria diviene un fattore costitutivo! Per questo non ci si dovrebbe affidare né allo spazio, né alle forme, ma unicamente a relazione e compenetrazione! Esiste un unico spazio indivisibile. Le distinzioni tra interno ed esterno cessano di esistere».

Cfr. S. GIEDION, *Bauen in Frankreich*, in A. VIDLER, *op. cit.*, p. 239.

7 Un esempio emblematico è costituito dalla fabbrica Fagus di Gropius, realizzata nel 1911, che rivoluziona l'architettura industriale. Le grandi pareti vetrate stabiliscono una continuità tra spazio interno ed esterno, tanto che l'edificio cessa di essere una scatola chiusa perforata, per diventare un sistema di piani articolato geometricamente. Il concetto di spazio universale, dove spazio e luce fluiscono omogeneamente trova la massima espressione nelle opere di uno dei mastri del moderno, Mies Van der Rohe, in cui la luce esterna ed interna si dissolvono: la continuità è assoluta ed i nostri occhi perdono coscienza dei limiti. La chiarezza delle forme miesiane, gli enormi prismi trasparenti sembrano seguire una logica spaziale che parla di infinito e la situa tra razionalismo e metafisica. Al contrario la luce cartesiana e razionale del funzionalismo si allontana dalle connotazioni metafisiche: non nasce dall'oscurità e non deve la sua esistenza alla sua opposizione ad essa. Esempio emblematico è l'edificio della Bauhaus e la casa Schröder di Rietveld, le quali condividono la stessa concezione di luce, intesa come universale, la quale descrive la consistenza geometrica dell'oggetto architettonico. Si tratta di una luce ideale, la cui inclinazione a 45° penetra all'interno dell'edificio senza modificare qualitativamente lo spazio, le cui divisioni interne sono temporanee, in modo che vengono separati microclimi nello stesso ambiente.

e il rapido sviluppo tecnologico, permisero in realtà di aggirare qualsiasi giudizio di merito rivestisse un carattere più propriamente architettonico, favorendo una posizione che tendeva a presentare l'opera architettonica come oggetto scientificamente rispondente ad esigenze concrete.<sup>8</sup>

Il concetto di trasparenza, proiettandosi oltre l'idea di utilizzazione di un materiale che garantisca la massima permeabilità visiva, oltre qualsiasi intenzione progettuale di tipo meramente funzionale, definisce sostanzialmente un diverso modo di concepire le relazioni spaziali.

In questo senso l'idea di trasparenza troverà, all'interno dell'architettura, molteplici declinazioni ed interpretazioni: dalla palese evidenza della trasparenza letterale del "curtain-wall" che null'altro deve mostrare se non il suo interno, alla simultaneità e compenetrazione spaziale di derivazione cubista, fino alle ricerche contemporanee "dematerializzanti", basate sull'utilizzo di superfici opalescenti che irradiano luce dall'interno verso l'esterno generando architetture definite come dense materie amniotiche che, più che rivelare, avvolgono la costruzione in un torbido velo.<sup>9</sup>

---

8 «Le condizioni costruttive e produttive dell'architettura del ventesimo secolo furono fissate nella seconda metà del diciannovesimo secolo da ingegneri che usavano cemento e ferro nella costruzione di ponti, serre, stazioni ferroviarie, mercati e strutture espositive. In tutte queste costruzioni era possibile sviluppare metodi pragmatici ed analitici col minimo di interferenze da parte dell'ideologia architettonica».

Cfr. A. COLQUHOUN, "Rationalism: a philosophical concept in architecture", in A. COLQUHOUN, *Modernity and the Classical Tradition. Architectural Essays 1980-1987*, MIT Press, Cambridge - London 1989, p.69.

9 Se la sperimentazione di Paxton indagava in maniera più diretta la possibilità tecnica di realizzare un grande involucro trasparente, come ricorda Paolo Portoghesi, «la possibilità dell'involucro di uno spazio interno di trasformarsi in fonte di luce, diventa, durante i due decenni dell'Art Nouveau, uno dei temi prediletti della ricerca spaziale. (...) Nel 1914, alla vigilia della Guerra Mondiale, Bruno Taut aveva costruito a Colonia il celebre padiglione che realizzava per la prima volta compiutamente il sogno di Scheerbart, al quale l'edificio era dedicato. La Glashaus era una piccola costruzione coronata da una cupola composta di maglie romboidali, simile all'*omphalos* marmoreo di Delfi, ed era in qualche modo il tempio di una nuova religione universale. Nel tragitto della architettura moderna essa rappresenta il filone della spiritualità opposto a quello materialista della tecnologia».

Cfr. P. PORTOGHESI, *Editoriale*, in "Materia", n. 41, maggio-agosto 2003, pp. 22-24.

Paul Scheerbart scrive nel 1914 *L'Architettura di vetro* ed afferma con grande forza la necessità di eliminare la chiusura degli spazi al cui interno si svolge la vita dell'uomo. La trasformazione di tali spazi in luoghi permeabili alle variazioni luminose esterne, realizzabile con efficacia solo attraverso l'utilizzo dell'architettura di vetro, secondo Scheerbart, rivestirebbe l'altissimo compito di elevare il livello della civiltà a civiltà del vetro, dominata dall'idea della trasparenza.



Per i maestri dell'architettura moderna luce e spazio son concetti legati: la luce può essere illimitatamente trasmessa attraverso lo spazio architettonico. L'ombra diventa conseguentemente alleata indispensabile per generare architettura. Ma quando alla fine si arriva con l'identificare qualità con quantità finiscono per perdersi molte sfumature interessanti al fine di adeguare in maniera opportuna lo spazio adatto alla funzione.

Il concetto di trasparenza, proiettandosi oltre l'idea di utilizzazione di un materiale che garantisca la massima permeabilità visiva, oltre qualsiasi intenzione progettuale di tipo meramente funzionale, definisce sostanzialmente un diverso modo di concepire le relazioni spaziali.

Lo stile internazionale, pur ponendosi come stile della luminosità e della chiarezza, perde la sua natura dialettica e la sua funzione espressiva, finendo per impoverire il senso dell'uso della luce. La rappresentazione di luce e ombra rende il lavoro di astrazione più complesso dato il grado di

---

L'esperienza espressionista degli anni Venti lascerà il posto, negli anni Cinquanta, ad un utilizzo del tutto diverso del vetro: «è l'epoca delle superfici specchianti che si compenetrano, dando alla scena urbana il sapore di un gelido teatro dei riflessi, l'epoca in cui le strutture portanti si eclissano dietro l'interminabile ripetizione dei pannelli vetrati». Cfr. P. PORTOGHESI, *Editoriale, op. cit.*, p. 26.

Così, se l'ultima grande stagione creativa del vetro è rappresentata, come ricorda Portoghesi, dall'impiego del vetro strutturale messo a punto da Peter Rice agli inizi degli anni Ottanta, solo nell'ultimo ventennio le reali potenzialità di un'architettura fondata sull'idea di trasparenza hanno iniziato a rivelarsi con una certa pienezza, soprattutto in relazione alle possibilità che tale architettura è in grado di offrire sul piano del controllo delle relazioni attraverso l'utilizzo della luce e della materia.

A questa stagione appartengono esperienze che, descrivendo una riflessione che si discosta dal puro aspetto tecnologico del problema, esprimono un approccio complesso nei confronti del tema della trasparenza. Appare dunque fondamentale l'esposizione *Light Construction* che si svolse nel 1995 presso il *Museum of Modern Art* di New York. La rassegna curata da Terence Riley aveva l'ambizioso obiettivo di collocarsi nel solco della lunga tradizione di mostre d'architettura promosse dal museo, in una ideale continuità con la prima famosa *Modern Architecture: International Exhibition* del 1932.

Ancora una volta, secondo Riley, l'innovazione tecnica sembra assumere un ruolo di primo piano assoluto, stimolando nuove ricerche, spingendo alla sperimentazione, incoraggiando le indagini sulle possibili espressioni delle superfici architettoniche, tanto da accompagnare i progettisti verso un ripensamento dei rapporti fra *architettura, percezione visiva e struttura*. (Cfr. T. RILEY (a cura di), *Light Construction*, The Museum of Modern Art, New York 1995, p. 9).

Le architetture presentate rivelano un allontanamento rispetto alle declinazioni del concetto di trasparenza associate all'architettura del movimento moderno e la necessità di una completa ridefinizione del termine stesso, reagendo criticamente non solo alla posizione di Giedion ma anche al formalismo elaborato da Rowe, di cui rifiutano apertamente la classica vista frontale della facciata. (Cfr. T. RILEY (a cura di), *op. cit.*, p. 29).

intangibilità e variazione, che rende più numerose le possibilità espressive. In definitiva, i diversi criteri che seguono la formazione del progetto sono legati alla possibilità di comprendere lo spazio architettonico.

L'entusiasmo per le nuove possibilità tecnologiche del moderno si vide pian piano frenato in seguito ad esperienze come "Cité de Refuge", edificio nel quale Le Corbusier, nel tentativo di offrire agli utenti la pienezza della luce solare, ottenne invece un notevole fallimento: gli interni erano invivibili dal punto di vista ambientale, tanto che fu necessaria l'installazione di brise soleil in facciata.<sup>10</sup>

Da allora Le Corbusier, lontano da utopie funzionaliste, si è occupato dello studio dell'illuminazione, non solo rispetto al calcolo, ma anche adeguandosi alla geografia ed alle caratteristiche climatiche del luogo.

Dopo la seconda guerra mondiale e le esperienze del razionalismo funzionalista, l'architettura, caratterizzata dalla freddezza degli spazi omogenei, riscopre il valore dell'ombra ed accetta la sfida di recuperare nei suoi spazi la ricchezza dialettica del rapporto luce-ombra.

La classica interpretazione romantica di questa preferenza per un'architettura più arcaica è stata legata ai regimi totalitari, ma le avvisaglie del tema stesso all'interno dell'opera precedente di Le Corbusier, deve essere vista come parte di questo fenomeno. Il carattere ed il significato della luce stessa cambia in queste circostanze e la sottile luminosità degli interni è prodotta dall'assorbimento di questa da parte della parete porosa, che finisce per diventare una fonte di luce, arricchita di colori determinati da frammenti duri applicati alle superfici.

Il profondo legame che esiste tra forme e luce nel Mediterraneo è stato fonte di ispirazione per numerosi architetti che tra la fine dell' '800 e l'inizio del '900 hanno intrapreso il proprio viaggio verso Oriente. Tra questi Le Corbusier, la cui scoperta della luce mediterranea in seguito al viaggio intrapreso nel 1911 ha profondamente influenzato la sua opera successiva. Egli studiò un nuovo modo di rapportarsi con la luce e propose e rielaborò più volte nella sua carriera i motivi disegnati. Il risultato sono volumi segnati da ombre nette e forti, che condizioneranno lo stile internazionale. Dall'esperienza lecorbuseriana e dall'osservazione dei rapporti tra forme e luce l'architetto coniò la nota definizione di architettura come «il gioco sapiente

---

10 G. C. ARGAN, *L'arte moderna: 1770/1970*, Sansoni, Firenze 1980, p. 258.

dei volumi sotto la luce», caratterizzata da armonia, bellezza e plasticità.

In realtà non è facile riassumere il concetto di luce dell'architettura di Le Corbusier. Sebbene le sue più celebri affermazioni sull'architettura riguardino la luce, raramente l'argomento è discusso in dettaglio, inoltre, nel corso della sua lunga carriera, le sue idee sulla luce cambiano, benché questa rimanga al centro della riflessione. L'evoluzione è stata abbastanza radicale e gli edifici assumono prima una caratteristica luminosità purista (come nel caso della Villa Savoye, Villa La Roche - Jeanneret, l'Atelier Ozenfant) per poi assumere, nelle opere più tarde colori più scuri che caratterizzano gli spazi principali (come nel caso di Ronchamp, La Tourette, Chandigarh): così come nei quadri, i colori diventano via via più vivi e la materialità degli edifici più in sintonia con la terra. In altre parole, mentre l'ampio impiego della luce fisica e spaziale è celebrato inizialmente come un segno di salute e di modernità, le opere più tarde si mostrano strutture più audaci in cui la ricerca si concentra sulla dialettica ombra-luminosità. Questi differenti approcci di progettazione e quindi di «composizioni in luce» è ben rappresentata dalle differenze tra le strategie di illuminazione che troviamo impiegate nella Villa du Lac Léman (1925), conosciuta anche come La Petite Maison e la cappella a Ronchamp (1950-1954). Fortunatamente, questi sono anche i progetti esaminati in modo sufficientemente approfondito dallo stesso Le Corbusier, attraverso la pubblicazione nella metà del 1950 di estesi saggi fotografici su entrambi gli edifici, il suo *Carnet de recherche patiente* (subito prima e subito dopo la pubblicazione nel 1955 de *Le Poème de l'Angle Droit*), suggeriscono che ognuno di questi progetti costituisce un documento che attraverso l'analisi dettagliata del processo di progettazione, forniscono un interessante strumento per esaminare i suoi argomenti in evoluzione alla luce.<sup>11</sup>

I primi due decenni del XX secolo sono segnati dall'introduzione di sistemi in cemento armato e acciaio, che hanno favorito l'uso di sottili pareti esterne non portanti per edifici in muratura, che sono diventate soluzioni possibili anche in progetti urbani di piccole dimensioni. Questo non solo modifica drammaticamente l'aspetto di un muro, ma anche l'idea di finestra, che non si presenta più come "buco nel muro", la cui dimensione era determinata da problemi costruttivi. Viene dunque messo in discussione il rapporto tra interno ed esterno e le aperture perdono la loro profondità. Intere pare-

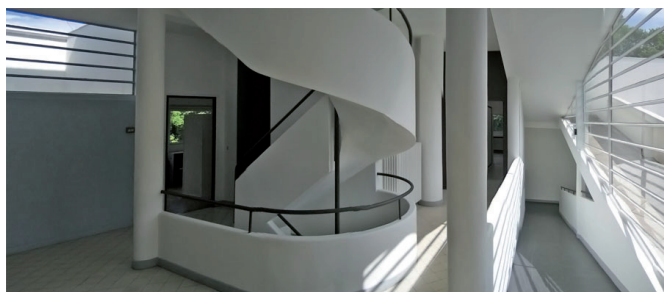
---

11 M.A. STEANE, *The Architecture of light*, Routledge, London 2011.

26



27



28



26. Le Corbusier, Convento di Sainte Marie de la Tourette, Éveux, Francia, 1956-1960. La luce penetra all'interno attraverso bucatore a taglio orizzontale disposte sia in basso che al di sotto della copertura fendendo l'oscurità e accentuando la sacralità del luogo.

27. Le Corbusier, Ville Savoye, Poissy, Francia, 1928-31. La vetrata a tutta altezza sulla rampa crea una continuità visuale tra l'interno e la terrazza.

28. Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Ville La Roche, Parigi, Francia, 1923-25. L'apertura a taglio orizzontale accompagna l'ascesa della rampa.

ti iniziano ad essere realizzate in vetro ed a questo punto, la finestratura, che in precedenza aveva giocato un ruolo fondamentale nella realizzazione degli edifici in muratura, non ha più importanza. Rispetto a questa libertà di scelta, la reazione iniziale di Le Corbusier è stata quella di sviluppare un vocabolario di diverse forme e dimensioni della finestra a seconda della tipologia di camera, che riflette le necessità di illuminazione contemporanee.

Mentre gli spazi di servizio erano per lo più illuminati da lucernari, piccole finestre rettangolari o quadrate sono state utilizzate per spazi come corridoi o scale, in cui il livello di luce non deve essere elevato.

Qualora sia richiesta una maggiore quantità di luce, come negli spazi destinati a salotti, gallerie, aree di lavoro, Le Corbusier prevede l'impiego di finestre orizzontali lunghe, le famose *fenêtres en longueur*, che si sviluppano lungo l'intera larghezza di una stanza. Laddove sono richiesti elevati livelli di illuminazione sono presenti *"padelle-de-verre"*, pareti interamente in vetro (talvolta integrate con ulteriori lucernari) spesso impiegati per illuminare ingressi, uffici e studi. Le facciate possono dunque essere più leggere, ma con una più ampia gamma di livelli di illuminazione e umori spaziali.

Nel pensiero di Le Corbusier emergono due fondamentali punti di vista rispetto alla luce. Il primo di questi, è legato a quella visione sull'architettura che la vuole come un oggetto illuminato, che, visto staticamente ad una distanza ha prodotto la nota frase che descrive l'architettura come "il dotto gioco, corretto e magnifico dei volumi assemblati nella luce". Anche se meno sintetica, la seconda espressione ha un posto altrettanto importante nel suo pensiero: la luce determina un impatto sul modo in cui gli edifici si succedono in sequenza, come una serie di esperienze visuali e tattili.

Diventa dunque fondamentale comprendere l'importanza del punto in cui si apre una finestra e studiare il modo in cui la luce penetra all'interno di una stanza e viene ricevuta dalle sue pareti.

La prima prospettiva è legata alla costruzione e vede l'architettura come insieme di forme stabili secondo la tradizionale illuminazione Beaux Arts. La seconda posizione vede la luce come uno strumento fondamentale per l'architetto, che la controlla stabilendo "distanze e atmosfere, ritmi, dimensioni e tempi" della vita di tutti i giorni. Qui è il significato del gioco dinamico della luce che accompagna il dispiegarsi di un edificio come una *promenade architecturale*. La luce è qualcosa che deve essere dunque strutturata piuttosto che accettata come un dato di fatto.



29



30

Uno degli studi più interessanti compiuti da Le Corbusier sulla luce riguarda La Chapelle de Ronchamp, dedicata a Maria, sulla quale pubblicò un interessante scritto nel 1957, tre anni dopo l'edificio è stato completato. Qui la riflessione sulla luce si fa più esplicita e l'incontro con l'architettura è più strutturato.<sup>12</sup>

L'edificio si rapporta al sito in ogni sua parte e pare iniziare e finire con il paesaggio. Le aperture della cappella sono gli elementi principali attraverso i quali l'edificio è descritto all'interno dei saggi fotografici dell'architetto.<sup>13</sup>

Tre pagine sono dedicate al modo in cui le aperture spezzano il buio, inserite all'interno del muro. L'effetto drammatico assume la maggiore intensità nella parte sud della cappella. Nel saggio l'edificio è descritto come una caverna in cui il chiaroscuro è il prodotto del "muro di luce" realizzato.

L'interno della cappella è molto scuro, nonostante la numerosa presenza di aperture. Questo perché si presentano molto profonde e molto piccole.<sup>14</sup> La visuale è inizialmente limitata, successivamente ciò che emerge dalle ombre è l'ordine spaziale ed il carattere dei materiali. In altre parole la misura dello spazio può essere percepita un poco alla volta. Sebbene la maggior parte delle superfici delle pareti siano bianche, emerge lentamente

29. Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, Francia, 1928-31. In questo progetto come in quello del Weissenhof, Le Corbusier illustra uno dei suoi punti fondamentali dell'architettura: le "fenêtres en longueur".

30. Le Corbusier, edificio nel quartiere Weissenhof, Stoccarda, Germania 1927.

12 LE CORBUSIER, *Ronchamp*, Éditions Girsberger, Les Carnets de la recherche patiente 2, Zurich, 1957.

13 Il primo di questi inizia con un gruppo di finestre incorniciate da una serie di descrizioni riguardanti Maria, nella facciata Nord. Il saggio fotografico segue con l'analisi di ciò che inizia all'interno per poi trasferirsi all'esterno. Questa volta però il focus è meno sulle singole finestre e più sui campi di luce che determinano. Vengono descritte la parete sud, la torre sud-ovest, le superfici scure picchiate del tetto e la curva ovest/parete nord. Il saggio prosegue descrivendo un'estesa *promenade architecturale* - un circuito completo che procede dalla cappella al sito collinare. (Cfr. LE CORBUSIER, *op.cit.*)

14 M.A. STEANE, *op. cit.*

la presenza di due aree colorate: l'estremità orientale della parete nord, di colore viola e la cappella rossa a nord-est. È soprattutto la parete sud ad attirare l'attenzione del visitatore, essendo le restanti non forate. Le superfici strutturate contribuiscono a comporre un ricco arazzo di luce e colore, reso vitale dalla varietà geometrica e dimensionale, che determina costanti cambiamenti d'aspetto, soprattutto intorno a mezzogiorno.

La nicchia luminosa contiene l'immagine di culto della cappella. Situata appena a sud dell'altare, e al di sopra della croce processionale: una profonda finestra quadrata che ha un ruolo importante nella visuale dell'edificio. Eccezionalmente brillante durante la mattinata, quando il sole dissolve la figura nella luce, è questa nicchia che orienta la cerimonia e lo spazio, diventando il fuoco visivo per i pellegrini.

Carl<sup>15</sup> mostra l'attenzione di Le Corbusier nei confronti della geometria solare, la cui luce, penetrando all'interno dell'apertura è in grado di evocare la concezione di Maria (la fecondazione delle tenebre attraverso la luce). L'8 settembre, giorno della natività, è il principale giorno di pellegrinaggio a Ronchamp e l'ombra proiettata all'interno dell'edificio attraverso l'apertura, superando la balaustra, iscrive una croce all'interno di un quadrato sulla linea centrale della cappella.

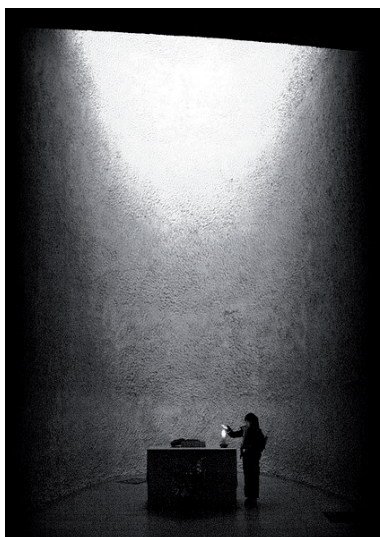
Il matrimonio di luce e forma è abbastanza complesso, sia rispetto a ciò che è nascosto, sia rispetto a ciò che è rivelato. Le tre torri di luce, in cui sono presenti le porte, creano dei punti di entrata per l'illuminazione e, considerata con attenzione la distribuzione apparentemente quasi casuale di aperture sulla facciata nord, est e sud, Le Corbusier orchestra campi di luce e ombra che orientano l'insolita geometria spaziale della cappella. Ronchamp ricorda a mala pena uno spazio religioso, per la presenza delle pareti in gran parte curve. L'abside è convessa ed il pavimento si inclina verso l'altare, mentre la copertura scende verso il centro dell'edificio. La luce segue la strutturazione dello spazio: una geometricamente complessa e più rettilinea presente nell'angolo a sud (in corrispondenza della porta est dove è presente la nicchia di Maria) ed una che accompagna le pareti curvilinee, grazie alle torri di luce. (Questa divisione diagonale di base viene visualizzata nei primi *sketchplans* della cappella<sup>16</sup>, sostenuta dalla stretta fessura di

---

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*.





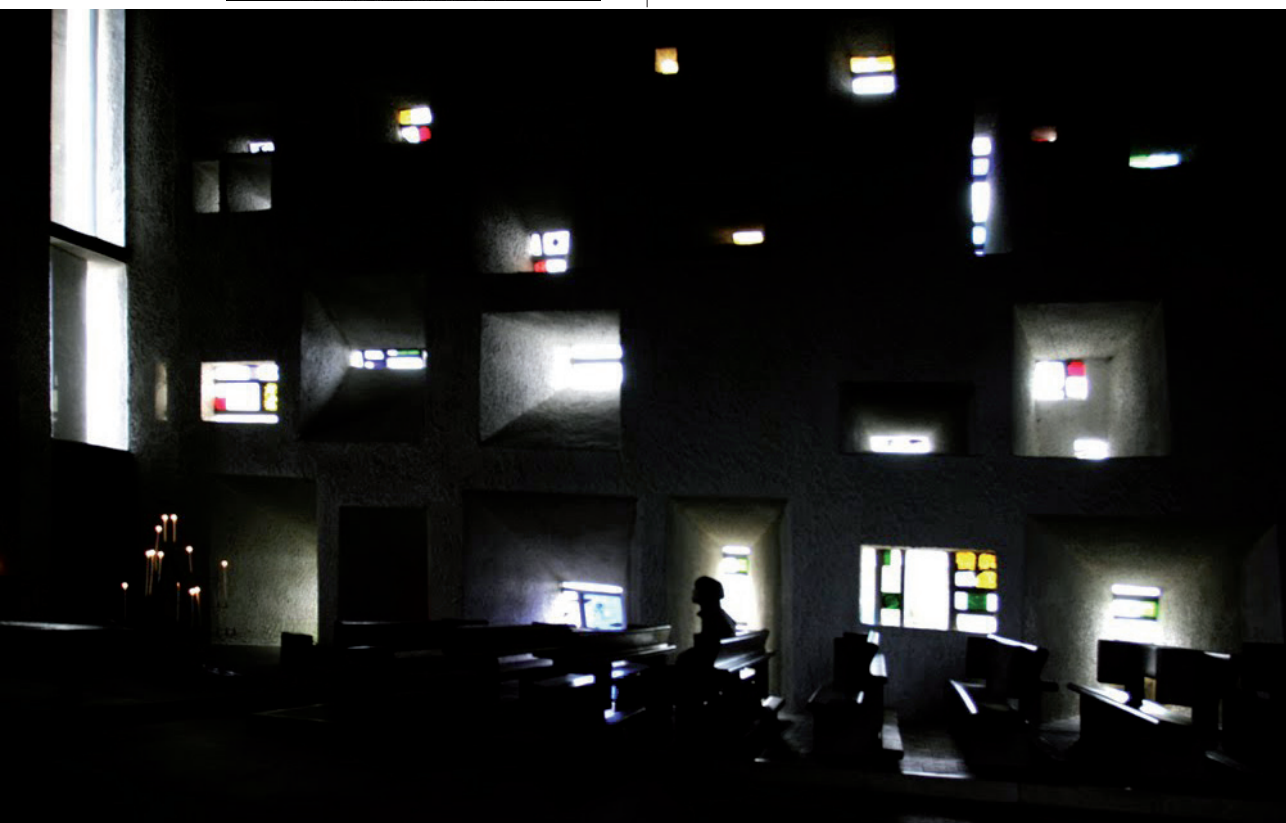
31

Le Corbusier, Cappella di Notre-Dame du Haut, Ronchamp, Francia, 1950-55.

31. Una fonte di luce indiretta sono le cappelle. La luce entra e si diffonde lateralmente attraverso la superficie ruvida delle pareti curve. Il tipo di luce accoppiata con la verticalità dello spazio produce una atmosfera di altezza e sublimità.

32. Il protagonista degli interni è, senza dubbio, la luce che penetra in uno spazio scuro sottolineando il contrasto drammatico ed accentuando la sacralità dello spazio.

32



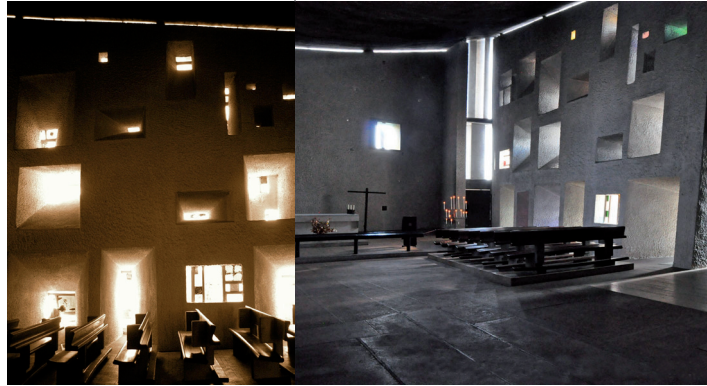
33. L'effetto più evidente proviene dalla parete sud dove la luce penetra attraverso le piccole aperture di vetro colorato. La bucatura delle finestre cresce di dimensione lungo lo spessore della parete, permettendo alla luce di dissolversi delicatamente all'interno.

34. Angolo sud-est. La vista inquadra ad est lungo la navata verso l'altare. La finestra quadrata sopra la croce è l'edicola con la statua votiva di Maria

35. La sacra concezione della luce è sottolineata dalla semplicità e austerità degli arredi interni. Il pavimento è realizzato a vista ed è leggermente inclinato verso l'altare. I banchi sono disposti in un angolo lontano rispetto ad esso.

36. Lo spessore della parete è evidenziato dal "motivo casuale" di finestre rettangolari di dimensione e orientamento diverso, il cui apparente disordine viene utilizzato per creare un effetto di illuminazione interna.

37. Dettagli delle finestrelle dipinte a mano.



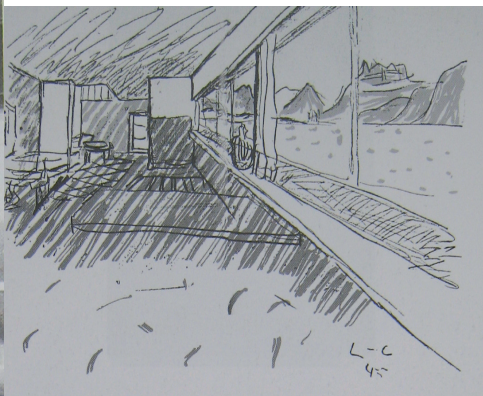
35



36 | 37



38



39

Le Corbusier, Villa Le Lac (la petite maison), Vevey, Svizzera. 1923-24.

38. La luce penetra nella sala degli ospiti attraverso la finestra in alto.

39. Schizzo della vista dal soggiorno verso il giardino.

40. La luce soffusa nel soggiorno principale.

41. Schizzo di una panca rustica di fronte alle aperture del seminterrato intitolato "Architecture".

42. Vista del lago Léman dalla finestra principale del soggiorno.

40



41



42



luce sotto la copertura <sup>17</sup>). Un angolo sfrutta la luce diretta e si contrappone alla parte che sfrutta indirettamente la luce.

Nell'angolo sud-est la luce diretta intensifica l'oscurità, essendo la parete forata e la luce quasi palpabile. Viceversa, la luce diffusa nelle cappelle secondarie nella parte posteriore dello spazio dissolve progressivamente il buio, producendo una dolce gradazione complessiva da luce a ombra accentuata dalla superficie granulosa della parete. La luce soprastante indiretta sulle superfici murarie produce una forma ed un involucro spaziale più stabili e la luce sfuggente. Altrove il colore forte intensifica il buio.

Ciò che emerge nella visione di Le Corbusier sulla luce è il fatto che ci si muove da spazi caratterizzati da ampie e luminose vedute a spazi definiti da un'oscurità disorientante. In questo, come in altri suoi lavori più tardi, è presente una dialettica sovrapposizione di luci e ombre, orientamento e disorientamento, contribuiscono a creare l'*espace indicible*. In questo lavoro Le Corbusier crea un mondo di ombre configurato sul gioco reciproco di frammenti e luce che dà all'architettura un ancora più potente carattere iniziatico (in questo caso una discesa attraverso le tenebre alla luce accendente). Quindi, considerando che il purismo delle prime opere cerca un'armonia equilibrata attraverso la sequenza misurata di spazio e luce, nei suoi progetti del dopoguerra i campi spaziali vengono caratterizzati attraverso un contrappunto più aggressivo, fatto di orchestrazione di luci ed ombre (campi di spazio vengono strutturati come campi di luce, determinando un ordine spaziale). Questo può essere preso come un segno della sua crescente consapevolezza del ruolo dell'architetto nel controllo della percezione visiva, nel decidere non solo i ritmi di compressione spaziale e di estensione, ma anche la loro possibilità di essere visualizzati.

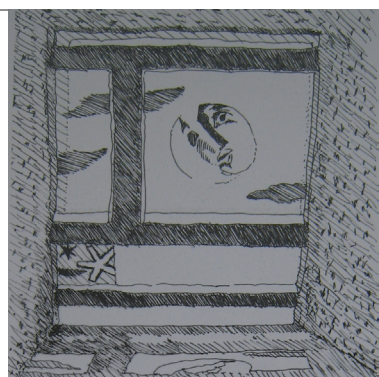
Anche sul cambiamento delle finestre Le Corbusier compie una serie di riflessioni che ne determinano il cambiamento, l'architetto aveva già ripensato alla finestra all'inizio della sua carriera, la reinventa così come il vocabolario e le preferenze costruttive. In Ronchamp la tridimensionalità è resa evidente dalla profondità. In secondo luogo, la forma si modifica divenendo curvilinea, rettilinea, diventano vuoti o fessure tra elementi che rendono percepibile in maniera concreta forma e peso delle strutture (il vuoto della luce al di sotto della copertura, la luce accanto alle fessure della porta



43



44



<sup>17</sup> Ibidem.

processionali). In terzo luogo, si rende conto che a seconda della loro distribuzione, si possono trasformare le pareti in schermi di diversa profondità, pesi e opacità (la parete sud, il *brises-soleil* delle torri). Sebbene lucernari e finestre a nastro ed intere pareti in vetro siano ancora presenti, vengono impiegate con maggiore parsimonia. Invece assume una maggiore importanza l'ombra, nella strutturazione dello spazio luminoso, in cui la luce viene reindirizzata, qualificata o filtrata.

"La luce è la chiave" di Ronchamp, come dichiara espressamente Le Corbusier. Le modalità con cui la luce può essere impiegata è invece appena accennato ed è comprensibile in modo implicito e simbolico.<sup>18</sup> Le ultime opere di Le Corbusier mostrano un'attenzione particolare ai materiali ed al rapporto con la luce: il cemento grezzo (*beton brut*) sottolinea le qualità primordiali. I contrasti di colore aggressivi che caratterizzano questo terreno, presentano una luminosità più sottile rispetto alle opere dei puristi, con il loro riferimento ad una vita mediterranea sotto il sole, anche nelle città del nord. Allo stesso tempo, il fascino di Le Corbusier verso gli opposti ha permesso di dar luogo ad una serie di opposti visibili già nelle opere degli anni Venti, come la *Petite Maison*, legata ad una svolta verso temi più primitivisti. Nel corso del 1930 e dopo la Seconda Guerra Mondiale, la dialettica tra luce e cruda materia appare già nella scenografia di Adolphe Appia, all'inizio del secolo ed è visibile come la sua fonte si possa ritrovare nell'ambito delle poesie del Romanticismo tedesco all'inizio del secolo precedente.

Per Le Corbusier la scoperta della luce mediterranea, nel suo viaggio in

Nella pagina precedente:

43. In alto. Le Corbusier. Schizzo del muro nord con il minuscolo sole nero; in basso, lo schizzo di un sole nero su un campo di luce contro il quale si staglia la silhouette della parola RONCHAMP.

44. Le Corbusier, schizzo della finestra del muro sud della *Chapel at Ronchamp* che mostra il tradizionale simbolo Mariano della luna.

---

18 Il primo dei disegni realizzati da Le Corbusier rappresenta la processione che parte dalla porta principale quadrata, che segue le stesse dimensioni del libro (sia la porta che il libro sono quadrati (Fig. 44). Questo è centrato su una finestra quadrata che è anche una chiave. La seconda è l'immagine enigmatica della pagina a fianco di un sole nero su un terreno della luce, contro la parola RONCHAMP che vi si staglia (Fig. 43). La prima immagine sembra sottolineare l'importanza della finestra quadrata e della geometria complessa dell'edificio: presumibilmente questa è la nicchia di Maria, o più precisamente la sua proiezione alla luce del sole sul pavimento scuro. La seconda sottolinea la reciprocità della luce del sole e ombra in un chiaroscuro violento ma potente, sia all'interno della nicchia di Maria, che dell'edificio. Infine il progetto è riassunto in termini occupazionali come la giustapposizione dei due santuari: un ampio luogo di ritrovo pubblico racchiuso dall'orizzonte, a cielo aperto, ma strutturato dall'ombra: è un mondo intenso di oscurità fecondato dalla luce e favorevole alla preghiera privata. Anche se né luce né paesaggio sono menzionati, il confronto evoca la luce e gioca un ruolo fondamentale nella scansione dei ritmi di vita quotidiani e stagionali secondo una interiorità ed una exteriorità radicale.



oriente del 1911, segnò definitivamente tutta la sua opera posteriore.<sup>19</sup> Non solo Le Corbusier, ma già Adolf Loos prima di lui, in seguito al suo viaggio in Italia del 1906, aveva notato questi aspetti dell'architettura mediterranea resi poi espliciti nei suoi scritti. Così pure ne era stato ispirato Libera nella realizzazione della Casa Malaparte a Capri, Figini e Pollini nella realizzazio-

---

19 L'architettura del primo Le Corbusier, benché parli di volume sotto la luce, si caratterizza per ampie aperture: queste e i volumi puri son riferimento per lo stile internazionale. I caratteri dell'architettura tradizionale mediterranea si conciliano con la ricerca di semplicità, armonia e funzionalità dell'architettura moderna, dove la bellezza si libera dall'ornamento gratuito e la forma si materializza nella sua essenza.

Nel suo libro *Quando le cattedrali erano bianche* del 1937 egli scrive:

«Nel corso degli anni, mi sono sentito sempre più un uomo di dovunque, con questa forma caratteristica soltanto: la natura mediterranea, regina delle forme sotto la luce». Ed è proprio la stagione con i suoi colori caldi e la luce particolarmente suggestiva, che riveste un ruolo importante nello stimolare Le Corbusier a interpretare le "forme assemblate nella luce".

I *Carnets* testimoniano quali fossero i suoi interessi, in particolare il quarto, dedicato a Pompei, Napoli e Roma, è quello in cui più chiaramente sono espresse le curiosità tipologiche, la predilezione per le forme pure, alle quali le rovine sono assai più vicine degli edifici nella loro integrità, rappresentando le colonne come dei cilindri, le masse murarie come dei prismi, forme plasmate nella luce.

Malgrado il contesto della prima età industriale, la curiosità di Jeanneret-Le Corbusier è tutta dedicata al mondo "dimenticato" dell'età romana: la straordinaria importanza del suo viaggio risiede fondamentalmente nel forte significato che ha avuto per lui l'impatto con i "sedimenti" del costruito e della storia.

Il paesaggio, l'intensità della luce, la temperatura del clima, il colore delle pietre, degli alberi, del cielo e degli altri elementi della natura diventano componenti fondamentali della bellezza dell'architettura, non più ridotti a semplici proporzioni metriche così come da lungo concepite dalla tradizione accademica.

La sensibilità nei confronti della luce e di tutto il mondo dei colori che da essa ne deriva, induce Le Corbusier a mettere in stretta relazione le costruzioni dell'architettura con l'universo dei colori del luogo al quale esse appartengono.

«I muri risplendono di luce, o sono in penombra o in ombra, rendono gaio, sereno o triste [...]. L'architettura ha per scopo quello di rendere gaio o sereno. Rispettate i muri. Il pompeiano non fora i suoi muri; ha una sacra devozione per i muri, ha amore per la luce. La luce è intensa se sta tra i muri che la riflettono. L'Antico faceva dei muri, muri che si distendono e si raccordano per ingrandire ancora il muro. Così creava dei volumi, base della sensazione architettonica, sensazione sensoriale. La luce risplende con intenzione formale a una delle estremità e rischiarava i muri. La luce distende la sua impressione al di fuori attraverso i cilindri (non mi piace dire colonne, è una parola rovinata), i peristili o i pilastri. Il suolo si distende ovunque può, uniforme, uguale. A volte, per raggiungere una sensazione, il suolo si alza di un gradino. Non ci sono altri elementi architettonici di interno: la luce e i muri che la riflettono in largo spazio e il suolo che è un muro orizzontale. Fare dei muri illuminati significa comporre elementi architettonici di interno. Resta la proporzione».

ne della casa studio per un artista, presentata alla mostra dell'abitazione nella V Triennale di Milano nel 1933, Terragni nella Casa del Fascio e Campo Baeza nell'*impluvium* di luce realizzato a Granada. Numerosi architetti, ed in particolare quelli del nord Europa, subirono il fascino dell'architettura vernacolare e della luce mediterranea, che influenzò l'opera di grandi maestri come Aalto, Kahn, Asplund, Utzon, etc. Nel far riferimento all'architettura tradizionale mediterranea, l'architetto nordico è affascinato da un'architettura senza tempo, silenziosa, di rinuncia.

Questa tendenza è spiegata da Worringer che associa l'espressione artistica allo spirito dei paesi in cui ci troviamo: nel caso dell'architettura il fenomeno può denominarsi Baltico-Mediterraneo che consiste nella mutua attrazione di entrambe le culture, come se si trattasse di due poli magnetici. Si verifica dunque che l'architettura appartiene al posto, e l'architetto lo serve più che la sua propria origine culturale. Quando gli architetti si muovono cambiando luce a lei si adattano.

Anche per quanto riguarda Alvar Aalto, la sua opera è stata ampiamente influenzata dalla tradizione classica del Mediterraneo. Il teatro di Delfi che ebbe modo di studiare in occasione del viaggio in Grecia intrapreso negli anni Cinquanta, si ritrova in progetti successivi, un esempio su tutti è l'Istituto di Tecnologia di Otaniemi.<sup>20</sup> La pianta presenta nel suo insieme una gerarchia ed una separazione delle parti con gran sensibilità verso le qualità topografiche dei luoghi. Adattandosi alle condizioni dei luoghi l'esterno si trasforma in interno mantenendo la luce naturale.

L'architetto finlandese non ha mai abbandonato la chiarezza logica razionalista dei suoi primi lavori, come è evidente dalla struttura logica delle sue opere.

L'opera di Alvar Aalto guarda all'ordine e alla bellezza e l'organizzazione stessa della realtà che noi viviamo diventa armonia.<sup>21</sup> Nelle prime opere di Aalto, già funzionaliste, ma precedenti a Paimio, questi ideali coincidono sia nella forma che nella sostanza. Subito dopo, con il Sanatorio e la Biblioteca di Viipuri questo atteggiamento si evolve, mantenendo la forma classica, ma arricchendosi nei contenuti.<sup>22</sup>

---

20 E. VALERO RAMOS, *La materia intangibile*, Ediciones Generales de la Construcción, Valencia 2004, p. 31.

21 A. AALTO *The Humanizing of Architecture*, Technology Review, 1940, ripubblicato in A. AALTO, *Sketches*, ed. G. Schildt trans. S. Wrede, Cambridge, Mass. and London. 1978.

22 «Per cui si potrebbe dire che Viipuri e Paimio stanno al razionalismo come Klee ai cubisti».





45

46

Jørn Utzon, Can Lis, Mallorca, Spagna, 1994.

45. Il porticato disposto lungo il lato sud regola la penetrazione del sole e della luce in funzione della stagione.

46. Come nella tipica casa mediterranea, il porticato blocca il sole estivo e fa passare quello invernale.

47. Una finestra disposta ad ovest crea un fascio luminoso durante i pomeriggi estivi.



47







48. Jørn Utzon, chiesa  
a Bagsværd, Danimarca,  
1973-76.



Distinguere Alvar Aalto e la migliore architettura finlandese dal resto dell'architettura scandinava, così come avvertire la differenza di origine, di lingua e di tradizione del popolo finnico da quelle degli altri popoli nordeuropei, è indispensabile per comprendere le espressioni - qualunque esse siano - dell'arte finlandese.

Il rapporto dell'opera aaltiana con la tradizione è interessante in funzione di uno degli argomenti più affascinanti della sua arte: quello che possiamo in prima approssimazione definire come «il problema della luce».<sup>23</sup>

Questo è stato da sempre un problema finlandese, non solo in riferimento ad un dato generico di latitudine, che sarebbe comune anche agli altri popoli nordici, legato al fatto che la notte è sempre più chiara via via che ci si avvicina al circolo polare, oltre il quale, come è noto, il sole non tramonta affatto per parecchie settimane. La luce, in Finlandia, non è soltanto negli interminabili crepuscoli delle coste rocciose del Baltico, nelle notti bianche ed irreali delle regioni centrali, negli spettacoli senza nome delle aurore boreali in Lapponia, è piuttosto nel riflesso argentato del mare e degli innumerevoli laghi, e nei borghi e nelle città candide di legno dipinto, e nello spazio, aperto e senza confini, dove il cielo tocca la terra e le colline sorgono tese come un segno di Modigliani.<sup>24</sup>

Il primo esempio di uso “funzionale” della luce nell'opera di Alvar Aalto, può essere riferito a Viipuri dove, accanto e come indispensabile accessorio di quello che era già compiutamente il trionfo aaltiano dello spazio fluente, troviamo la perfetta risoluzione tecnico-costruttiva che accompagna lo sfruttamento dell'illuminazione zenitale. Ma già qualche anno prima, nella Chiesa di Muurame, costruita nel 1927 presso Jyväskylä, Alvar Aalto aveva illuminato indirettamente l'altare e l'abside con un'alta finestra laterale; figura che, in quell'opera ancora neoclassiceggiante, quasi si faceva elemento premonitore della evoluzione verso il razionalismo che nell'artista si andava determinando.<sup>25</sup>

Alvar Aalto passando di opera in opera alla soluzione di nuovi e più com-

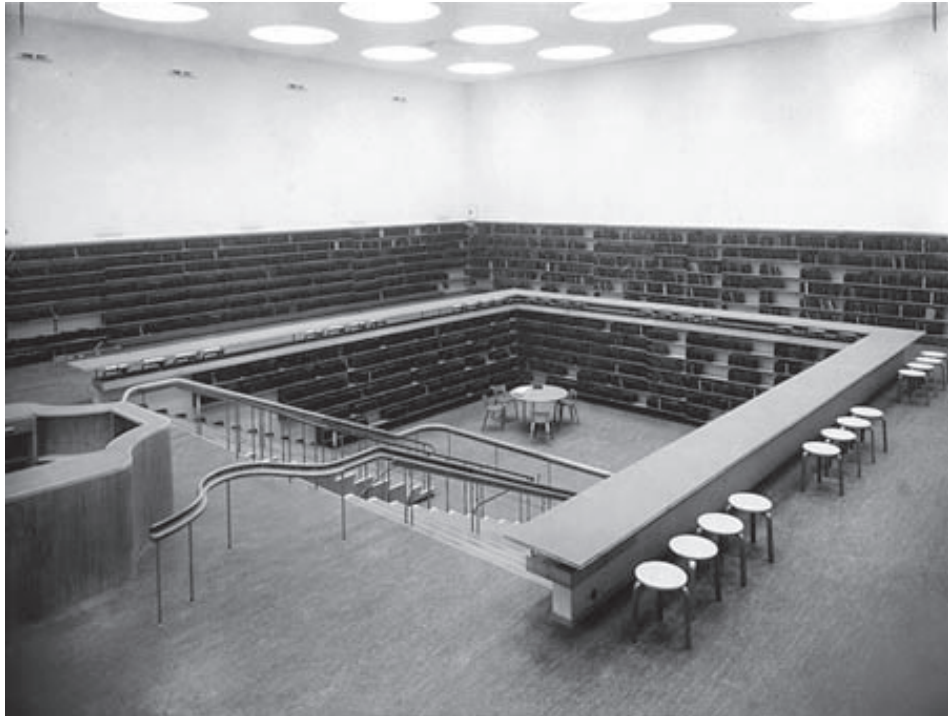
---

ne utilizzano il linguaggio, ma per aderire ad un mondo d'una diversa umanità, di una non meno alta poesia. Senza voler beninteso, per questo, dimenticare nel pittore la componente espressionista e nell'architetto quella che possiamo qui sintetizzare in tradizionale».

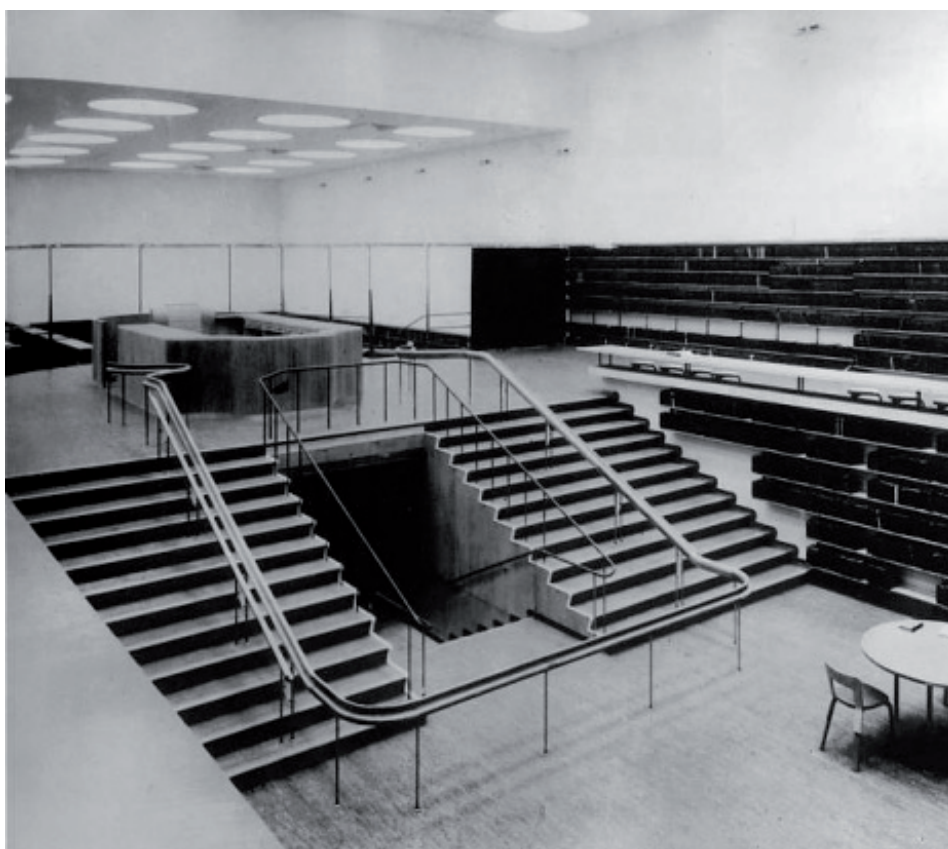
23 F. MOORE, *Concepts and Practice of Architectural Daylighting*, New York and London 1991.

24 M. MILLETT, *Light Revealing Architecture*, New York 1996.

25 L. MOSSO, *La luce nell'architettura di Alvar Aalto*, estratto da “Zodiac 7”.



49



50

49. 50. Alvar Aalto, biblioteca municipale di Viipuri, Vyborg, 1933-35, Finlandia (attualmente Russia). La sala lettura principale è illuminata dall'alto per mezzo di una maglia di oblo troncoconici.

plexi problemi di forma e di tecnica, procederà senza soste ed in costante, impareggiabile freschezza e coerenza, verso un ideale di ricerca architettonica che si può definire come un modellare l'architettura con la luce e per la luce, quale argomento funzionale determinante della vita interna e come via per tentare soluzioni spaziali sempre più complesse e ricche di significato umano.

Anche nel trattamento della luce, l'opera di Alvar Aalto segue costantemente un riconoscibile discorso logico e compositivo, di pensiero astratto e di emozione poetica, strettamente congiunti nel processo creativo dell'artista. Aspetto questo fra i meno noti e perciò equivocabile della sua complessa ed in apparenza contraddittoria personalità, che ad una lettura superficiale può apparire "libera" nel senso di quell'empirismo al quale lo si è talvolta voluto erroneamente accostare (complice un certo suo non compreso atteggiamento di simpatica saggezza e di buon senso artigianale) mentre in realtà è costantemente impegnata in una ricerca in profondità ed in una volontà di rigore che si potrebbe definire cartesiano. I numerosi esempi che nella sua opera si possono a questo proposito analizzare, ci mostrano come il suo atteggiamento nel "rapporto" con la luce, sia sostanzialmente identico: si tratti di una lampada, di una "finestra", di una parete investita dal sole, oppure di un soffitto dove la luce si spegne in una penombra dorata; e raggiunga talvolta, specie nelle opere più recenti, modulazioni di una sensibilità quasi musicale. Luce e spazio sembrano allora fluire, distendersi, raggrumarsi: in una parola respirare, per il suggerimento della funzione di vita che li anima e con il sostegno della struttura ritmica degli elementi compositivi. E lo stile dell'architetto si fa mediatore d'uno "stile" di vita che del primo costituirebbe il necessario compimento, in una società, che accettasse dell'architettura la definizione datane un giorno dallo stesso maestro: «quella cosa che permette a buon mercato ed insomma con mezzi ordinari, la creazione di un paradiso su questa terra».<sup>26</sup>

Non possiamo non ricordare il precedente Aaltiano dei "vari soli" che illuminano l'interno della Sala di lettura della Biblioteca di Viipuri.

Tra i maestri del moderno che continuarono però ad affrontare con grande interesse il progetto della luce naturale, da sempre elemento fondamentale della composizione e del proprio approccio progettuale, vi è Louis Kahn, il

---

26 A. AALTO, "The Trout and the Stream", 1947, in A. AALTO, *Alvar Aalto in His Own Words*, ed. G. Schildt, Otava 1997.



51. Alvar Aalto, biblioteca municipale di Viipuri. L'auditorium della biblioteca è illuminato attraverso una parete finestrata a tutta altezza che mostra all'esterno la forma del controsoffitto ligneo.

52. Alvar Aalto, biblioteca municipale di Viipuri. Lo studio della rifrazione della luce prodotta dai lucernari troncoconici della sala lettura. La presenza di una maglia di fonti di luce naturale produce una luce diffusa senza ombre adatta alla lettura. Analogo ragionamento viene ripreso per l'illuminazione artificiale.

51

quale identifica la luce con la materia, in quanto donatrice di ogni presenza. Kahn chiarisce il concetto citando le colonne, la cui presenza non solo genera il rapporto tra pieni e vuoti nell'edificio, ma disegna conseguentemente il ritmo buio-luce. Un interessante elemento impiegato da Louis Kahn per veicolare la luce naturale è il *light well* (pozzo luce), un cui esempio è presente nell'Indian Institute of Management ad Ahmedabad, ultimato dai collaboratori indiani dell'architetto.

Gli spazi di tutti i tempi si vanno qualificando attraverso la luce, nella maggior parte dei casi senza riflessioni teoriche esplicite. Si potrebbe dire con parole di Louis Kahn che l'architettura è la ponderata creazione di spazi che evocano la sensazione della funzione appropriata. Per il musicista, la pagina musicale significa vedere partendo da quello che sente. La pianta di un edificio deve leggersi come un'armonia di spazi nella luce.<sup>27</sup>

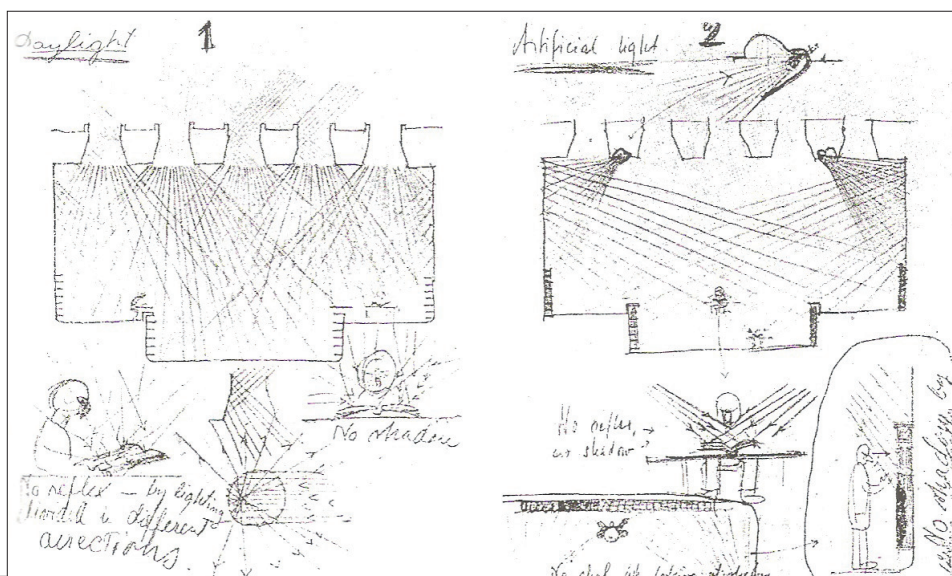
27 L'impulso delle opere di Louis Kahn fu immediato e potente. Quando egli apparve sulla scena intorno al 1960, l'architettura moderna era arrivata ad un vicolo cieco. L'impostazione analitica del neo-funzionalismo, evidentemente incapace di afferrare aspetti importanti della vita umana, andava producendo un ambiente sterile e caotico.

Il ritorno di Kahn all'architettura come un costruire ispirato, si basava su una comprensione delle istituzioni umane più profonda di quella offerta dalle scienze sociali, e rinnovava la speranza di poter superare la crisi ambientale.

L'impostazione di Kahn sembrava anche rappresentare una continuazione autentica del movimento moderno.

Comunque, in una situazione così confusa, anche contributi importanti possono facilmente cadere nell'oblio. Dopo la morte di Kahn, nel 1974, il suo insegnamento venne in gran parte insabbiato dall'insicurezza generale sui fini e i mezzi del costruire.



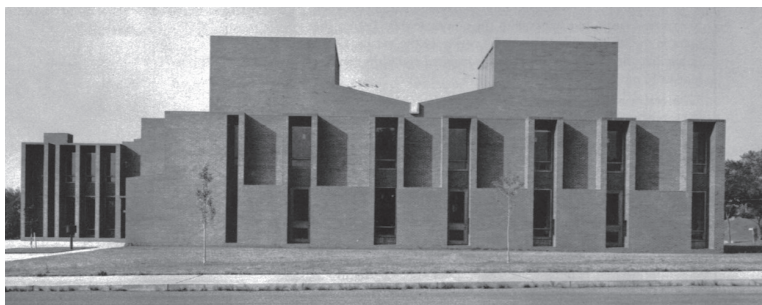


Il carattere di un'abitazione è determinato, soprattutto per la relazione tra luce e struttura. Fare un'abitazione quadrata vuole dire concedergli quella luce che rivela gli infiniti modi di essere del quadrato.

Kahn, in opposizione radicale ai dettami dello Stile Internazionale e in apparente contrasto con le sperimentazioni da lui stesso avviate in quel periodo, (ri)porta la massa al centro dell'architettura. Opera un tentativo di rifondazione della disciplina partendo dal sovvertimento di un linguaggio nato come rivoluzionario e divenuto patrimonio addomesticato di una condivisa idea di modernità. Lo sostituisce con una *gravitas* romana d'invenzione. Si appropria di un universo figurativo remoto conosciuto attraverso i viaggi: la Roma delle terme di Caracalla, l'Egitto dei templi e delle piramidi, la Grecia della grande massa dell'Acropoli. Nel biennio 1950-51 Kahn viaggia in Italia, Grecia, Egitto. È il suo secondo viaggio di studio in Europa (il primo risale al 1928 e in quella occasione Kahn non entrerà in relazione con nessuno degli esponenti della cultura architettonica europea di quegli anni, al contrario di quanto accadrà a Le Corbusier durante il suo *Grand Tour*). Il terzo ed ultimo sarà nel 1957.

Ma nella re-invenzione di un'antichità sognata operante nella contemporaneità, così come Leon Battista Alberti non aveva a disposizione il modello greco cui rifarsi e dovette inventare la chiesa rinascimentale prendendo per buona la tradizione classica mediata dalla Roma imperiale (città di mura ed archi e non di



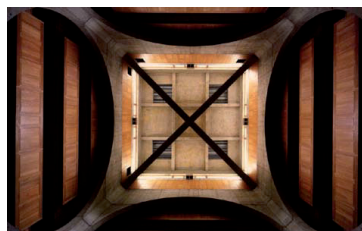


53

54



Louis Kahn.



55

53. First Unitarian Church and School, Rochester, New York, 1959-69.

54. Per Kahn gli elementi dell'architettura (la colonna, l'arco, la volta, ....) erano composti in modo tale da creare luce ed ombra.

55. Phillips Exeter Academy Library, New Hampshire 1965-72: copertura del vuoto centrale.

56. 57. L'involucro della First Unitarian Church di Rochester rappresenta uno strumento di calibratura della luce, come la copertura dell'aula liturgica, una grande croce in cemento che fa filtrare la luce dall'alto e rivela così la forma quadrata della sala stessa.



56



57

colonne e trabeazioni), Kahn non può che dare luogo, alla meta del XX Secolo, ad una sorta di messa in scena delle masse murarie. Pone in rotta di collisione la scoperta delle strutture spaziali di Fuller, la generazione del vuoto propria dell'arte figurativa e le intuizioni della topologia con le rovine di Luxor e Giza e la loro assoluta prevalenza del pieno costruito sulla cavità interna.

E scopre una dopo l'altra tecniche compositive per alludere ad un peso assente, ad una massa svuotata.

In altre parole, scopre l'*hollowcore* (letteralmente 'nocciolo cavo'): il grande sforzo teorico legato alla sottrazione della materia riscontrabile in numerosi campi dell'arte statunitense in un periodo di tempo circoscrivibile con una certa precisione mette nelle mani di Louis Kahn gli strumenti - formali, compositivi, culturali - per potere rifondare il linguaggio dell'architettura scegliendo riferimenti archetipici ma rendendoli nella realtà mera rappresentazione di se stessi.

Le architetture di Kahn non ci apparirebbero così inafferrabili se non fossero basate sostanzialmente su di un inganno.

Indossano la maschera della *gravitas* ed accolgono dentro di esse il vuoto, come fa l'Erebo del Mito albertiano.

La sospensione metafisica delle masse, per usare un'espressione cara a Maria Bottero<sup>28</sup>, e il senso profondo dell'enigma che le architetture di Kahn ci trasmettono se da un lato (come per tutte le vere architetture dei Maestri) può essere spiegato con il fatto che "*seule la vie explique la vie*", d'altro canto, nella sfera del conoscibile, lo si può ricondurre a questa dicotomia fondante.

Shulz fa uso di Heidegger per interpretare e sviluppare i principi di Kahn e per mettere in opera una teoria dell'architettura fondata sul suo messaggio. Il famoso interrogativo kahniano: "cosa vuol essere l'edificio?".<sup>29</sup>

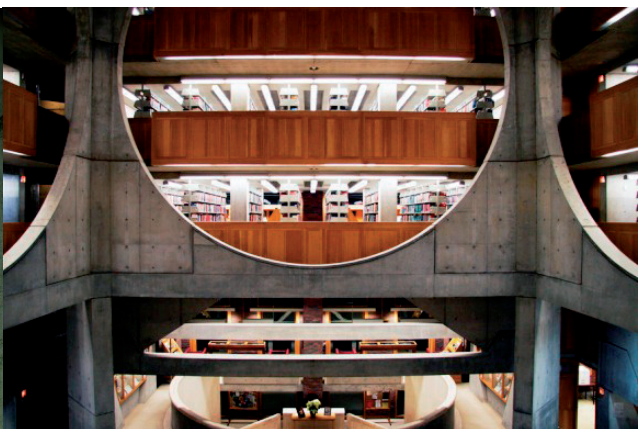
Evidentemente Kahn non aveva alcuna intenzione di produrre delle affermazioni filosofiche generiche. Il suo compito era l'architettura ed a questo ambito desiderava conferire una nuova base. Egli voleva arrivare a provare come l'architettura dia corpo all'incommensurabile. Per dimostrare questa tesi introdusse il concetto di istituzione.

L'architettura così è basata sulle forme generali dell'essere nel mondo.

---

28 Si veda in proposito: "Intervista a Maria Bottero", in L.I. KAHN *Itinerari*, Officina Edizioni, Roma 1996, pp. 229-235.

29 C.N. SCHULTZ, *L.I. Kahn idea e immagine*, Officina edizioni, Roma 1980, p. 9.



59 |



58  
60

58. 59. 60. L. Kahn, Phillips Exeter Academy Library, New Hampshire, 1965-72. Questo progetto può letto visto come uno scrigno illuminato dall'alto dove si prende un libro in una semioscurità avvolgente e protettiva e si va verso la luce naturale per leggere.

61. L. Kahn - sede del Parlamento del Bangladesh a Dacca 1962: la compenetrazione dei volumi crea differenti gradi di illuminazione e contrasto progettati per le diverse funzioni.

61 |



Kahn è piuttosto esplicito sull'aver forma delle istituzioni. Non solo menziona la forma in generale, ma fa disegni di forma per illustrare le proprietà spaziali di un'istituzione: nella natura dello spazio c'è lo spirito e la volontà di esistere in un determinato modo. Per le loro proprietà le istituzioni diventano le dimore delle ispirazioni. La parola ispirazione denota una comprensione di cose che già esistono. L'ispirazione è quindi collegata alla luce quale simbolo di comprensione, ed è il sentimento del cominciare alla soglia dove silenzio e luce si incontrano: il silenzio con il suo desiderio di essere, e la luce come donatrice di tutte le presenze.

La nozione di luce porta alla problematica dell'espressione. La volontà di essere implica una volontà di esprimere ossia di portare in presenza le istituzioni.

La forma può essere intesa come la natura della cosa e il design si sforza di raggiungere quel momento preciso in cui le leggi della natura sono impiegate a trasmettere l'essere, permettendo alla luce di intervenire. La luce è la donatrice di ogni presenza, ma tutto quel che è fatto di luce getta un'ombra. La nostra è un'opera d'ombra. Per adempiere al suo compito la luce necessita quindi di materiali e di struttura. Kahn infatti dice: «Il sole non conobbe la sua magnitudine fino al momento in cui incontro il fianco di un edificio».

La scelta dell'elemento strutturale dovrebbe anche essere determinato dal carattere di luce che si vuol raggiungere. Così materiali e struttura sono considerati sin dall'inizio della progettazione in rapporto alla luce.

La struttura è datrice di luce. Lo scopo è in genere la creazione di uno spazio consapevole di quel che vuole essere. Quando uno spazio è consapevole di quel che vuole essere, diventa una stanza, ossia un luogo con un particolare carattere. Come abbiamo visto il carattere di una stanza è determinato soprattutto dalla relazione tra luce e struttura. Fare una stanza quadrata vuol dire accordarle quella luce che rivela gli infiniti modi di essere del quadrato. Tutte le stanze hanno quindi bisogno della luce naturale.

Non posso definire uno spazio come spazio vero e proprio se non ho la luce naturale. E questo perché gli stati d'animo creati dall'ora del giorno e dalla stagione dell'anno aiutano sempre ad evocare quel che uno spazio può essere.<sup>30</sup>

---

30 Ci sono molte affermazioni del maestro di Philadelphia estremamente interessanti a proposito del rapporto tra luce, struttura e forma dell'architettura.





62. Louis Kahn, Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1966-72. Il portico di ingresso crea una mediazione luminosa tra interno ed esterno.

63. 64. Louis Kahn, Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1966-72. L'illuminazione delle sale del museo avviene per mezzo di un lucernaio continuo che attraversa longitudinalmente le volte delle sale. I diffusori traslucidi posti al di sotto del lucernaio filtrano parte della luce, mentre riflettono la restante verso l'intradosso della volta che la restituisce all'ambiente senza abbagliamenti verso lo spazio espositivo.



© Kevin Buchanan



---

Incominciamo con questa osservazione: «Anche uno spazio intenzionalmente oscuro dovrebbe avere quel tanto di luce, proveniente da qualche misteriosa apertura, per dirci quanto oscura sia in realtà.

Ogni spazio deve essere definito dalla sua struttura e dalle caratteristiche della sua luce naturale. Certo non sto parlando delle strutture minori (...).

Uno spazio architettonico deve rivelare l'evidenza del suo processo creativo mediante lo spazio stesso; non può diventare uno spazio se viene ricavato da una struttura più ampia».

Ed ancora:

«La struttura è creatrice di luce. Un edificio quadrato va costruito come un quadrato e la sua luce deve mostrare un quadrato (...) figure che devono trovare la propria giustificazione da ciò che le costruisce internamente, ovvero dalla geometria (...).

Quindi, la prima parte della prima citazione ci dice che la luce naturale è essenziale e che rivela lo spazio: senza luce naturale non c'è spazio.

Poi Kahn ci dice che lo spazio è definito dalla luce e dalla struttura e che occorre distinguere tra gli spazi principali (che lui chiama "serviti") e quelli secondari (che chiama "serventi") e che gli spazi principali non possono essere parti di altri più grandi altrimenti perdono la loro forza ed il loro significato. Si tratta del principio di costruzione "per stanze", additiva, del tutto simile al principio dell'architettura romana.

Nella seconda citazione l'architetto parla quasi fisicamente di costruzione ("lo spazio va costruito") e quindi di struttura (che è la struttura portante) e di geometria.

Afferma addirittura che la "struttura è creatrice di luce" che sembra quasi un controsenso, nel momento in cui la luce viene generata dal sole.

Kahn, in modo poetico ma anche concreto, afferma che "lo spazio è luce" e così crea una completa sovrapposizione e uguaglianza tra queste due entità: non esiste spazio senza la luce e quindi è quest'ultima che rivela il primo: una luce "sbagliata" non rivela in modo corretto lo spazio, lo deforma e, se è in grado di deformarlo, significa che non esiste la dovuta identità.

Infatti la luce entra in uno spazio, si riflette sui muri, differenzia le facce di un solido a seconda di come le illumina o se le lascia in ombra; la luce entra dove non c'è materia, entra tra gli spazi che la struttura lascia aperti, quindi "la struttura è creatrice di luce".

È possibile che il termine "struttura" possa trarre in inganno noi che siamo ormai abituati a concepire una ossatura portante (in cemento o acciaio) poi tamponata, ma nella lunga storia dell'architettura (e per Kahn) involucro e struttura coincidono e quindi i muri che racchiudono spazi sono struttura e generano varchi dove passano aria e luce.

Per Kahn gli elementi dell'architettura (la colonna, l'arco, la volta, ....) erano composti in modo tale da creare luce ed ombra.

La "finestra" è, quindi, la parte più significata della stanza perché le dà carattere e vitalità.

È noto come per il maestro americano l'architettura fosse nata quando il muro si divide e divenne colonna, ovvero una sequenza di luce ed ombre, un ritmo ed una vitalità che il muro non può avere: quindi struttura, luce (e lo abbiamo visto) spazio coincidono, non possono essere separati, studiati in tempi diversi o addirittura demandati a figure (professionali) diverse.

Se l'architettura è ritmo, allora importanti sono le misure, i rapporti dimensionali e geometrici, come ben sapevano già i greci con gli "ordini" che altro non sono che rapporti geometrici tra diametro della colonna, altezze e interasse tra le stesse. Ma approfondiamo il concetto secondo il quale "un edificio quadrato va costruito come un quadrato".. Kahn in *Silenzio e luce* scrive:

Tutte le architetture di Kahn divengono allora chiare se valutate da questo punto di vista (assieme ad un altro suo importante assunto, ovvero dei materiali usati secondo la loro natura). Se analizziamo ad esempio la Biblioteca Exeter<sup>31</sup> riconosciamo uno scrigno illuminato dall'alto dove si prende un libro in una semioscurità avvolgente e protettiva e si va verso la luce naturale per leggere, con una operazione che è l'inverso di quello che avviene in molte altre biblioteche dove in movimento è, per così dire, centripeto: prendo un libro dalle scaffalature poste sui muri perimetrali e poi vado nella sala di lettura comune al centro, illuminata dall'alto (tra tutte Asplund a Stoccolma).

L'involucro della First Unitarian Church di Rochester perderebbe di significato se non lo vedessimo come uno strumento di calibratura della luce, come del resto la copertura dell'aula liturgica, una grande croce in cemento che fa filtrare la luce dall'alto e rivela così la forma quadrata della sala stessa.

Trattiamo ora un edificio esemplare, il Kimbel Museum di Forth Worth<sup>32</sup>, in modo approfondito, come summa della poetica kahniana. Alcune considerazioni "preliminari":

---

«Negli interni ciò che è meraviglioso è l'atmosfera che la luce conferisce allo spazio (...). La struttura crea la luce (...). Decidere per una stanza quadrata significa scegliere la luce: ogni forma ha una luce (...). Ma oggi gli architetti, nel progettare gli spazi, hanno dimenticato la loro fede nella luce naturale, abituati dalla facilità con cui un dito tocca un interruttore, si accontentano della luce immobile e dimenticano le infinite doti della luce naturale».. (Si racconta che l'architetto accendesse la luce solo quando non era più possibile sfruttare anche l'ultimo raggio di sole dalle finestre).

Dovremmo cioè imparare a progettare come se non esistesse la luce artificiale, perché mentre quest'ultima è fredda, immobile, invariante rispetto al mondo esterno, alle condizioni climatiche, al passaggio di una nuvola, ad un tramonto o allo zenit, la luce del sole è al contrario viva e ricca di sensazioni fondamentali per la qualità della vita.

Kahn sembra in questo scritto ribaltare un po' l'iter solito: non è data una forma che poi scelgo come illuminarla, come renderla evidente, ma volendo una certa luce allora si sceglie una certa forma, quella che dà proprio quella luce.

Ecco allora che diventa chiarissima la frase "la struttura è creatrice di luce", essendo la luce l'elemento fondamentale, la materia di progetto, più importante ancora dello spazio. Si parte dalla luce per generare la struttura (quindi l'involucro) per arrivare come conseguenza allo spazio.

Cfr. M. BONAÏTI, *Architettura è. Louis Kahn, gli scritti*, Electa, Mulano 2009.

31 Y. FUTAGAWA (a cura di), *Indian Institute of Management*, Ahmedabad, 1963. Exeter Librery, Exeter (N.H.) 1972, "Global Architecture", n. 35, 1976.

32 U. BÜTTIKER, *Luis I. Kahn. Light and space*, Whitney Library, Singapore 1994.  
C.N. SCHULTZ, *Louis I. Kahn idea e immagine*, Officina edizioni, Roma 1980.



Kahn, al contrario di Mies, non impiega *open-spaces* (forse l'unica eccezione è il Yale art Gallery che però è precedente di circa quindici anni ed è una delle prime opere realizzate) ma, al contrario, sostiene la composizione "per stanze", come elemento in grado di definire struttura, luce e carattere. All'architetto viene richiesto un museo con un'atmosfera domestica, quasi informale, poco istituzionale: si opta per una serie di gallerie voltate parallele, dove è permessa una grande interrelazione visiva ma rimane leggibile la composizione per stanze autonome.

Per Kahn, infatti, lo spazio non è tale se non è possibile percepire con chiarezza come è fatto.

Ecco allora che sin dal portico d'ingresso la struttura/spazio si chiarisce, tanto che lo stesso progettista afferma: quattro pilastri in cemento armato sostengono una volta in cemento armato con sezione a cicloide.

Così si chiarisce che la volta non è strutturalmente tale ma è in realtà una trave curva e che i muri di testa (in travertino) sono dei tamponamenti (sono infatti staccati dalle coperture).

Quando si entra ormai è tutto chiaro e il sistema di illuminazione naturale genera lo spazio: si ha una fenditura longitudinale nella volta, delle fessure tra queste e le tamponature e delle corti-patii.

Quindi luci differenti e qualità differenti. Nel Texas infatti la luce è molto forte e le fenditure longitudinali, assolutamente nate insieme alle travi curve-volte, hanno un sistema di diffusione che rifrange la forte luce sui soffitti curvi che diventano quindi contemporaneamente struttura e sistemi illuminanti.

Anche le corti sono studiate in funzione della luce: variandone le dimensioni, le essenze naturali o i materiali si varia la qualità della luce, tanto che vengono definite: corte verde, corte gialla, corte blu.

La chiarezza compositiva e costruttiva è esemplare, basta osservare le piante e le sezioni per comprendere tutto, come del resto bastava guardare il portico ed uno scorcio dell'interno per comprendere struttura portante, spazi principali (serviti) e spazi secondari (serventi, nei quali sono ad esempio ricavate le scale).

La vista dei prospetti poi conferma il tutto: composizione per stanze autonome tra loro connesse (quindi spazi serventi e serviti), chiarezza dei materiali usati secondo la loro natura, carattere collettivo dell'opera.

L'interpretazione heideggeriana dell'opera d'arte (architettura) come in-



65



66



67

68



69



65. 66. 67. 68. 69. Gunnar Asplund, Biblioteca civica, Stoccolma, 1920-1928. La grande sala lettura circolare è illuminata da finestre poste nel tamburo che producono fasci luminosi i quali si proiettano sulle pareti e sugli scaffali scandendo il trascorrere della giornata.

carnazione della verità, corrisponde alla definizione del design da parte di Kahn. Egli dice:

«L'ordine si manifesta attraverso l'arte, e considera questa azione del manifestarsi come conflitto tra ordine e circostanze, piuttosto come una pura questione di rappresentazione. Non deve sorprendere che sia l'uno che l'altro per spiegare questo evento si servano di immagini quali silenzio, luce e ombra».<sup>33</sup>

Nell'autunno del 1913, Gunner Asplund intraprese un viaggio tra i paesi del Mediterraneo e trasse numerosi spunti ed elaborò numerose riflessioni su luce e colore che confluirono nella sua opera posteriore. Gli spazi luminosi, le cupole con cui Asplund copriva gli spazi degli edifici pubblici, come la biblioteca di Stoccolma, nelle quali è possibile leggere l'influenza classica.<sup>34</sup>

Nella Biblioteca di Stoccolma di Asplund, possiamo vedere uno dei migliori e paradigmatici esempi sulla materializzazione e la manipolazione della luce. La rappresentazione del classicismo nordico: moderno, purista e schietto. Lo spazio protagonista ha semplificato la sua forma, un gran tamburo cilindrico che eleva enormemente il recinto, si illumina di modo ecclesiale mediante grandi finestre aperte nella sua superficie, e si copre di forma molto semplice. Tra l'ultima delle grandi bancate di legno e le finestre c'è un pezzo di cilindro di circa nove metri di altezza, vuoto e neutro, dipinto di colore chiaro.

Si produce un cambiamento di densità spaziale ed un fenomeno di espansione attraverso una sequenza spaziale nella quale il percorso gioca una carta di vitale importanza. Nel passo da un accesso basso ed oscuro che percettivamente opprime, ad un spazio di grande altezza che si alza luminoso e bianco, diventa dilatato ed ingravido. Quasi la parete del cilindro sparisce, tende a non sentirsi visivamente, e lo spazio rappresenta il cielo. Asplund manipola la luce per riuscire la smaterializzazione dell'architettura, dello spazio e degli elementi costruiti. La cosa importante non è rimarcare la presenza, per quel motivo, evita le ombre intrepide ed opta per la luce zenitale, superiore, trascendente e diffusa, in modo che arrivi allo spettatore come una riflessione, come la luce esterna.

Asplund offre il migliore esempio dell'astrazione moderna nordica nell'Esposizione di Stoccolma, attraverso l'illusione dell'assenza di gravità e l'inconsi-

---

33 «Il linguaggio parla come il risuonare del silenzio», dice Heidegger.

34 E. VALERO RAMOS, *La materia intangibile*, op. cit., p.31.



70



71

stenza della cosa materiale che gli elementi propri dell'architettura moderna possono proporzionarci. Di distinte maniere e risorse si fa palese l'architettura come qualcosa di immateriale ed ingravido, di forma area ed insolita.

L'illusionismo nordico tenta di enfatizzare il livello poetico distintivo dell'architettura, mediante quello che i formalista russi chiamarono estraniamento della forma, insieme mostrano la sua continuità con l'architettura di un passato prossimo o di un passato atemporale. Sono recentemente alcune delle architetture più riconoscibili come poetiche e che contemporaneamente sono più specificatamente architettoniche quelle che, nella sua immagine apparente, oltrepassano i limiti delle condizioni di dimensione e posizione dell'architettura.<sup>35</sup>

Anche Utzon offre una serie di esempi nei quali sono rintracciabili i segni degli studi sulla luce in quanto strumento generatore della spazialità architettonica, frutto dei viaggi compiuti in Messico, Estremo Oriente, ma soprattutto in Nord Africa. La stessa casa dell'architetto a Porto Petra, Mallorca, opera minore, posta a coronamento della costa con il posizionamento delle varie parti seguendo la topografia dei suoli, appropriandosi dei luoghi secondo l'attenzione ellenistica per l'integrazione con i luoghi<sup>36</sup> ricorda il tempio di Atene. Le pietre prive di ornamento, nude, offrono i loro bordi ai giochi di luci e ombre.

Un interessante esempio di impiego della luce naturale è nella sua chiesa

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> M.S. MILLET, *Light revealing architecture*, Van Nostrand Reinhold, United States of America 1996.





72

Louis Barragan, casa e studio in Messico, 1948.

70. La finestra della camera è oscurata da quattro scurini di differente dimensione che permettono di modulare l'ingresso della luce.

71. L'accostamento degli scuri senza chiuderli totalmente produce una croce luminosa che si staglia nell'oscurità come nella chiesa di Luce di Tadao Ando.

72. Lo sfondo colorato contrasta con il colore bianco nel resto dell'ambiente.

73. 74. Nella terrazza, l'architetto dispiega la sua esperienza per abbellire alcune strutture funzionali di servizio, avvolgendole attraverso una poetica composizione astratta di piani e volumi colorati.



73



74

di Bagsvaerd, nella quale il falso soffitto si delinea come nuvole interne. La luce si dispone zenitalmente mediante un sistema di superfici ondulate che trasformano lo spazio interno in un spazio insolito, puramente illusorio. L'interno finge, mediante la luce, di essere direttamente relazionato con l'esterno.

Barragan<sup>37</sup> è senza dubbio il riferimento obbligato di questo tipo di luce nel secolo XX. La sua ricerca si concentra sulla ricchezza dell'esperienza sensoriale attraverso luce, colore, ombra, tessiture, generando un'architettura silenziosa che si avvicina ai monasteri cistercensi, chiusa all'esterno, nella quale la luce prende corpo per conformare lo spazio. Una luce diretta e densa che si carica di colore e di forza, di emozione e mistero, trasformandosi in architettura.

Barragan non si lascia sedurre dalle grandi superfici vetrate dei razionalisti, per lo meno nella sua fase matura e si concentra su sottili giochi di luce. Nell'anticamera della sua casa studio, lo spazio risulta illuminato da un lucernario. L'illuminazione dello spazio è rigorosamente controllata. Il colore è un altro elemento che configura l'architettura come parte dell'opera d'arte totale.

Il controllo della luce che fa sfoggio Alvaro Siza<sup>38</sup> nella Chiesa di Santa Maria in San Cornice di Canavese, un esempio di magnifica qualità di questo concetto spaziale pieno di valori trascendenti. La luce diffusa delle aperture praticate nella parete curva ed inclinata della sinistra si accorda con quella dell'ampia finestra orizzontale nel piano inferiore.

La risposta progettuale ai problemi posti dalla luce è esemplificato non solo nelle opere di coloro che si ispirarono alla tradizione mediterranea, ma anche in alcuni esempi che riconoscendo le singolarità del luogo stabiliscono un legame con esse e con la luce che ad esso appartiene. Nel loro spostarsi ed operare in luoghi diversi, gli architetti si lasciano guidare dai caratteri del luogo e la luce occupa il primo posto. Esemplifica questo aspetto l'opera dell'architetto spagnolo Raphael Moneo che operando a Stoccolma mostra come una buona architettura possa essere adattabile al luogo. Anche la tradizione architettonica svedese riflette la versatilità ed irregolarità del paesaggio scandinavo ed ha conseguentemente sviluppato una particolare sensibilità verso le sfumature e le sottili gradazioni luminose della luce nordica. Si tratta di una luce che non rivela unitarietà come nei paesaggi meridionali, ma una spazialità molteplice. Partendo da queste

---

37 F. BERTONI, *Architettura minimalista*, La biblioteca, 2002.

38 K. FRAMPTON, *Álvaro Siza / Tutte le opere*, Electa Architettura, Milano 2005.

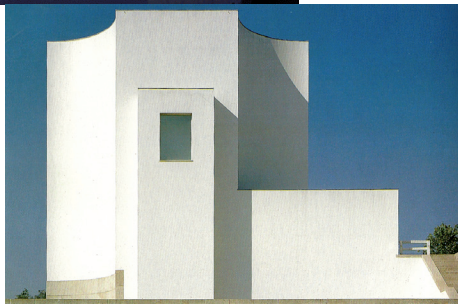


75

77



76



78

79



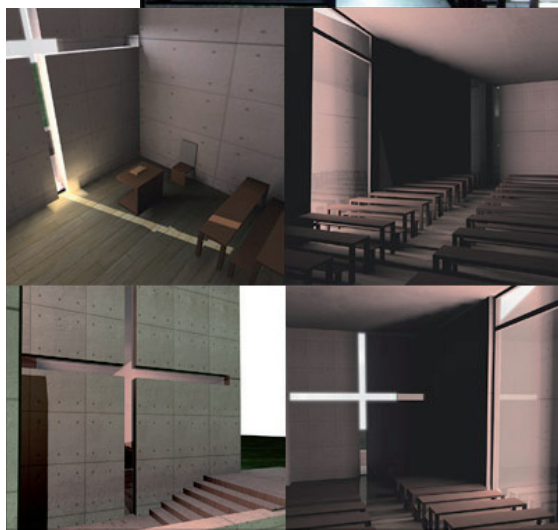
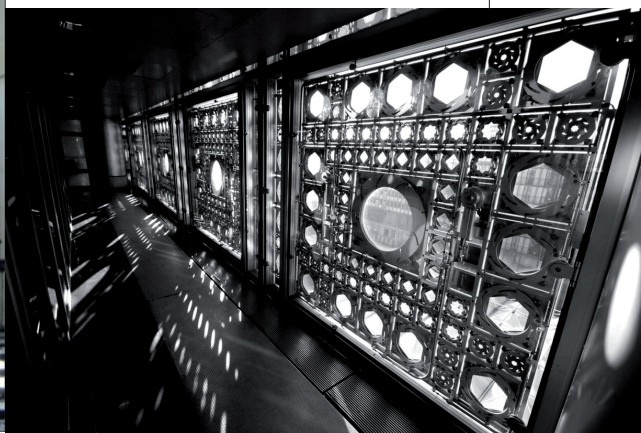
75. 76. 77. 78. 79. Alvaro Siza, chiesa in Marco de Canaveses, nei pressi di Oporto, Portogallo 1990-97. Il volume, puro color bianco candido, è definito solamente dalle ombre generate dalla rivoluzione del sole. All'interno, la luce penetra attraverso alte finestre che disegnano giochi di luce sulla parete opposta, dove una finestra a taglio orizzontale all'altezza degli occhi crea una continuità visiva con l'ambiente circostante.



80



82



81



83

80. Tadao Ando, chiesa della Luce, Osaka, Giappone 1988.89. Dietro l'altare vi è un'apertura a forma di croce che immerge lo spazio interno con la potenza e l'energia della luce.

81. Tadao Ando, chiesa della Luce, Osaka, Giappone 1988.89. La luce è l'unico elemento naturale che entra nell'ambiente per rafforzare il suo carattere divino e invadere l'oscurità profana. [Tratta da: archivio fotografico Igor Knezevic].

82. Jean Nouvel, Institut du monde arabe, Parigi, 1981-87. Il prospetto è costituito da 240 diaframmi in acciaio, che richiamano nel ricamo i *mushrabiya*s arabi. Sono azionati da cellule fotoelettriche governate da un elaboratore centrale, che reagiscono all'intensità della luce modulandola all'interno dell'architettura. Esattamente come l'iride di un occhio. Si tratta di una delle prime pareti interattive in cui Nouvel evoca il mondo geometrico, algebrico e decorativo arabo in grado di creare degli ambienti sensibili grazie al fattore tecnologico presente nella parete.

42. Kengo Kuma, Museo della pietra, Nasu, Tochigi, 1999. In quest'opera l'architetto riesce a far penetrare la luce attraverso la parete in pietra.

osservazioni e resistendo alla tentazione della monumentalità classica, Mo-  
neo propone un'architettura discontinua, minima, articolata, d'accordo con  
la frammentazione dell'intorno. L'architetto ricerca dunque un'architettura  
che appartenga al luogo e si attiene più a questo che a qualsiasi riferimento  
al proprio background culturale.

Il rapporto materico tra pieno e vuoto, opaco e trasparente, luce e buio si  
è modificato nel tempo. La possibilità di impiegare tamponature sempre più  
sottili e la realizzazione di impianti di climatizzazione ha liberato il proget-  
tista dai vecchi schemi compositivi di facciata. Il trionfo dell'architettura  
in vetro dell'International Style ha sopraffatto la tradizionale attenzione  
verso la luce, la sensibilità culturale e la capacità funzionale di modulare  
il flusso termico e luminoso. Questa attenzione sopravvive nell'architettura  
spontanea e nella piccola scala nei giardini d'inverno o nella realizzazione  
dei *bow windows*, nella grande scala nei percorsi o gallerie urbane coperte  
di recente realizzazione, specie nei luoghi con caratteri climatici mutevoli.

Architetti contemporanei che hanno sperimentato varie possibili modu-  
lazioni della luce attraverso il trattamento dell'involucro sono stati: Ken-  
go Kuma, Jun Aochi, Herzog & De Meuron, Toyo Ito, Sean Godsell, Daniel  
Bonilla, per citarne alcuni. Interessanti speculazioni sulla facciata-graticcio  
hanno generato interni di luce morbida e ricca, spesso percorsi da un mo-  
bile patter di ombre sottili, creando uno spazio in divenire. Un impiego sug-  
gestivo della luce, ricco di rimandi culturali e simbolici sono presenti nel  
Centro culturale del mondo arabo a Parigi, progettato da Jean Nouvel. La  
parete esposta a sud, orientata verso la Mecca, è costituita da un reticolo  
di quadrati, ciascuno con alcune decine di aperture a diaframma di varie di-  
mensioni, disposte attorno ad una più grande, che, attraverso un sistema di  
fotocelle possono dosare l'ingresso della luce. Il sistema reticolato disegna  
un motivo ispirato ai grafismi della cultura araba, che poi è esaltata di notte,  
dalla luce artificiale.



## capitolo 4

---

### **LA MODULAZIONE DELLA LUCE NELLE ARCHITETTURE MEDITERRANEE CONTEMPORANEE PARADIGMI INNOVATIVI E FIGURE DELLA TRADIZIONE STORICA**



## 4.1

**Luce che smaterializza la massa**

*«Il muro ci ha circondati per lungo tempo, finché l'uomo racchiuso in esso, avvertendo una nuova libertà, ha voluto guardare fuori, si diede da fare per aprire un varco. Il muro si lamentò: "ti ho pur protetto!"*

*E l'uomo replicò: "Apprezzo la tua fedeltà, ma io sento che i tempi sono cambiati!" Il muro era triste, ma l'uomo fece qualcosa di buono. Realizzò l'apertura in forma graziosamente arcuata esaltando così il muro, che fu molto compiaciuto del suo arco e con cura si fece stipite.*

*L'apertura divenne parte dell'ordine del muro.(...)»*

L. I. Khan

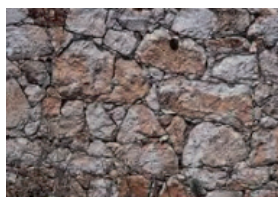
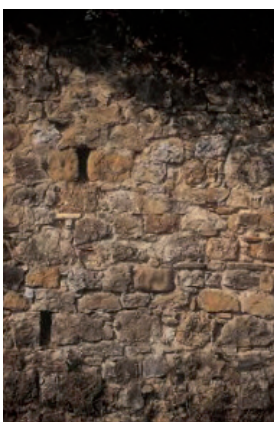
Abbiamo visto come l'immagine dominante degli insediamenti minori del Mediterraneo sia costituita da architetture massive giustapposte, realizzate in pietra o terra, le cui geometrie pulsano sotto l'effetto di luci ed ombre e le cui superfici murarie sono rese vitali dalla varietà delle tessiture dei materiali impiegati e dalle imperfezioni tecniche: l'edificio, nella sua immobilità, appare come un organismo vivente, che si protegge dal sole.

«Verso l'esterno l'edificio dovrebbe restare muto e rivelare tutta la sua ricchezza soltanto all'interno»<sup>1</sup>.

In queste parole Loos descrive perfettamente il tipo edilizio più diffuso negli insediamenti mediterranei, i cui volumi stereotomici, essenziali ed asciutti, sottolineano il secolare radicamento nei luoghi e la massa muraria chiudente fa risaltare il pieno, secondo un rapporto presenza-assenza sbilanciato verso la presenza. In base all'orientamento, la membrana, definendo il rapporto dell'edificio con l'intorno, protegge lo spazio interno dalla luce eccessiva, sino ad arrivare a chiudersi totalmente all'esterno, per aprirsi all'interno attorno ad uno degli elementi distintivi dell'architettura mediterranea: il patio.

Nel definire il rapporto tra pieno e vuoto e al fine di sottolineare in che modo il muro definisca lo spazio architettonico, mi rifaccio ad una riflessione

<sup>1</sup> A. LOOS, *Parole nel vuoto*, trad. it. Sonia Gessner, Adelphi, Milano 1990, p. 373.



1. Apparecchiature murarie irregolari dal repertorio dell'architettura tradizionale in pietra italiana.

[Tratto da: A. ACOCELLA, L'architettura di pietra: antichi e nuovi magisteri costruttivi, Alinea editrice, Firenze 2004, p. 101]





2



3



5



4

2. Touzeur (Tunisia). Masse murarie a definire i percorsi interni della medina.

3. Ghadames (Libia). I percorsi all'interno del centro storico.

4. Ronda, Andalusia (Spagna). I *puepos blancos*.

5. I tessuti degli insediamenti rurali dei centri minori della Sardegna definiti attraverso i recinti delle corti. Tuili, Sardegna (Italia).

dell'architetto Dom Hans Van der Laan, che, sebbene estraneo a riferimenti alla tradizione mediterranea, tratta l'argomento: «L'architettura – non dimentichiamolo – non si limita a dare una forma ai muri; essi non hanno altra ragion d'essere se non quella di comporre uno spazio entro la loro prossimità reciproca. Muro e spazio non sono dissociabili; insieme costituiscono il binomio pieno-vuoto. Nell'interazione tra muro e spazio, la massa del muro possiede una forma propria in virtù dell'accordo che si stabilisce tra altezza, lunghezza e spessore; lo spazio architettonico, invece, deve trarre la sua forma da quella del muro».<sup>2</sup>

Così Van der Laan c'introduce all'immaterialità, per certi versi ineffabile, dello spazio architettonico quale entità in negativo dell'inviluppo murario derivante dalla giustapposizione di pareti poste a formare chiusure, barriere, filtri fra esterno ed interno.<sup>3</sup>

L'architettura è protesa da sempre ad individuare spazi fisicamente e psicologicamente enucleati, ma non isolati e separati dal mondo esterno: l'intersezione dei muri, la loro chiusura o la loro apertura, produce diversissime declinazioni ed accenti nel rapporto integrazione-separazione fra l'interno e l'esterno.

Il punto di contatto tra pieno e vuoto è un dispositivo spaziale di soglia, luogo di discriminare, di inclusione ed esclusione, varco del recinto, spazio di transizione e movimento, il limite che definisce il luogo finito nel quale si costruiscono le relazioni tra il dentro ed il fuori, qualificandole e sottolineandone le differenze. La soglia regola i rapporti con il tessuto

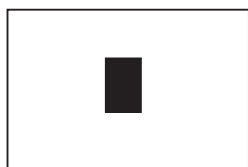
---

2 DOM HANS VAN DER LAAN, "Lo spazio architettonico" (tit. or. *L'espace architectonique*, 1989, p.166), in A. FERLENGA e P. VERDE, *Dom Hans van der Laan. Le opere e gli scritti*, Electa, Milano 2000, p.201.

3 A questo proposito, Dom Hans van der Laan afferma: «Le materie prime dalle quali si ricava uno spazio delimitato da pareti robuste sono la massa illimitata della terra e lo spazio illimitato che la sovrasta. Bisogna dunque ricavare dalla terra la massa limitata dei muri, grazie ai quali una porzione limitata di spazio sarà sottratta allo spazio naturale. Va da sé che il muro destinato a racchiudere uno spazio non può uscire tutto d'un pezzo dalla massa terrestre. La forma chiusa, introversa dei materiali che preleviamo dalla terra – blocchi di pietra, pezzi di legno, zolle di argilla – non origina immediatamente quell'altra forma chiusa che è propria di uno spazio interno. A questo scopo bisognerà necessariamente assemblare alcuni pezzi di questo o quel materiale.

I dolmen a galleria costituiscono un esempio di questo procedimento primitivo di formazione di spazi con un minimo di elementi».

Cfr. DOM HANS VAN DER LAAN, "Lo spazio architettonico", in ALBERTO FERLENGA e PAOLA VERDE, *Dom Hans van der Laan. Le opere e gli scritti*, Electa, Milano 2000, p. 201.



6



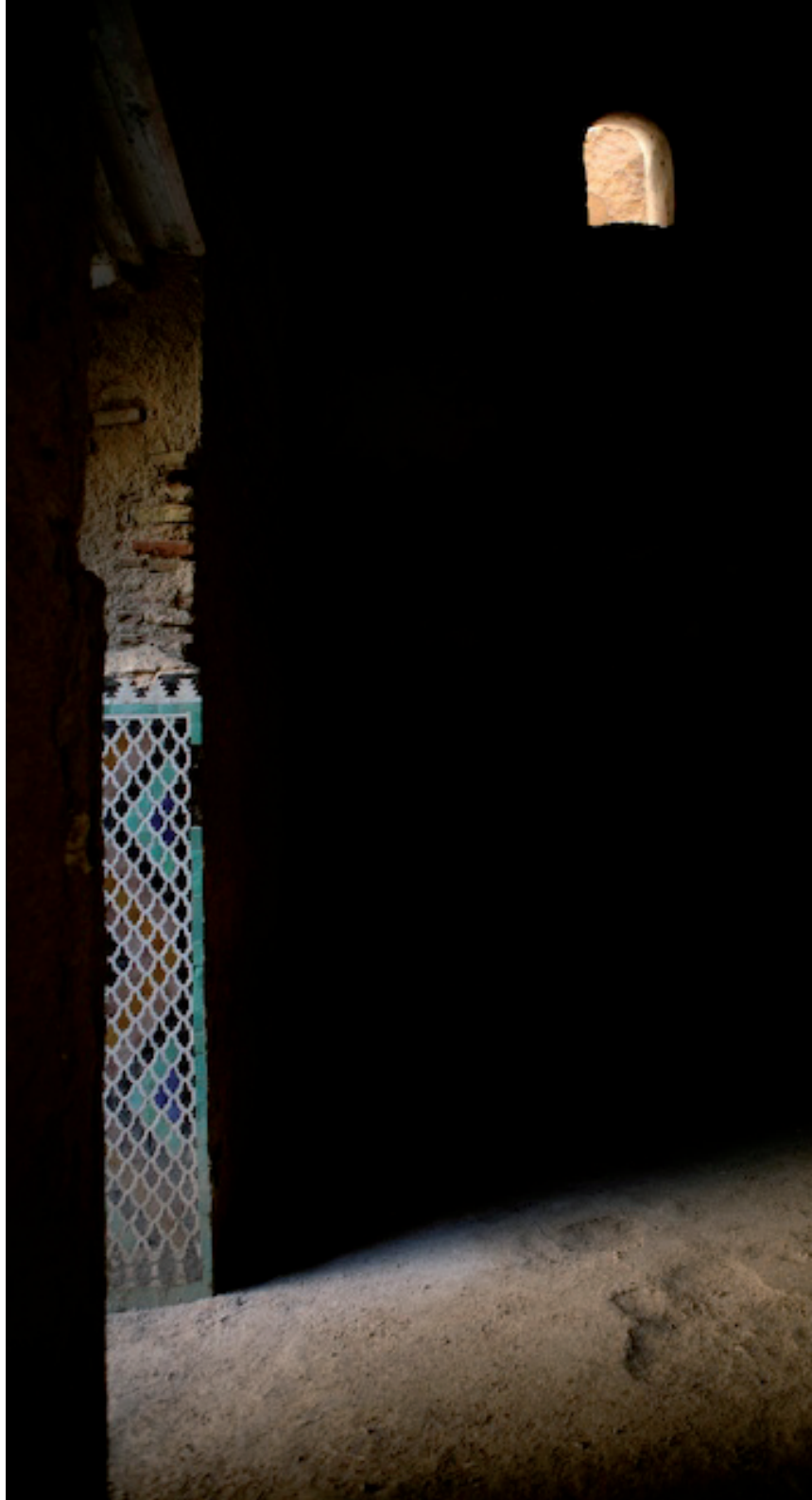
7

6. Nella percezione esterna del rapporto tra massa muraria ed apertura (figura/sfondo), questa non dissolve la continuità della superficie massiva, né ne tradisce la gravità

7. Nella percezione interna la soglia appare un punto di chiarore brillante, che modella lo spazio scuro in maniera scultorea.

8. Interno di uno spazio abitativo, in cui l'intensa luce della piccola apertura scolpisce l'ambiente interno (Marocco).

8



adiacente attraverso aperture variamente definite, per mezzo delle quali i volumi si relazionano alle spazialità urbane e del paesaggio esterni ed ai vuoti privati interni.<sup>4</sup>

L'apertura instaura molteplici relazioni tra il soggetto e ciò che lo circonda, tra i diversi soggetti che abitano uno spazio, tra un oggetto e il suo contesto, tra spazio architettonico e spazio urbano, tra interno ed esterno; consente il rapporto fisico tra "fuori" e "dentro" e garantisce l'attraversamento fisico o visivo: l'interno, attraverso l'apertura, si protende verso l'esterno e, a sua volta, l'esterno ne penetra i margini, inducendo così profonde modificazioni nel modo di percepire, interpretare e progettare l'architettura.

Gli edifici mediterranei sono caratterizzati dalla presenza di aperture di piccole dimensioni, tanto da assumere l'immagine di veri e propri fori nella struttura muraria, della quale non viene pertanto messa in discussione la continuità, ma se ne sottolinea il carattere massivo ed introverso.<sup>5</sup> Le aperture delle architetture mediterranee "minori" si presentano secondo una gerarchia più o meno evidente, talvolta sottolineata cromaticamente. In Grecia, ad esempio, le strutture lignee delle aperture (così come le balaustre delle scale sono dipinte con intonaci sgargianti) che evidenziano l'elemento costruttivo rispetto alla massa omogenea, ed introducono una scansione ritmica nelle cortine murarie, spezzandone la monotonia ed attenuando il riverbero luminoso. In Marocco i riquadri o l'intelaiatura e le imposte delle aperture sono spesso dipinti a calce con toni cromatici molto accesi, mentre nei villaggi bianchi dell'Andalusia le aperture vengono sottolineate con un rilievo massivo, estrudendole dal piano di facciata, incorniciandole o sovrastandole con una serie di pietre incassate nella muratura, che sottolineano visivamente l'elemento architettonico e risultano funzionali alla protezione da piogge ed irradiazione solare.

In realtà, i primi esempi di architettura con aperture praticate nella mu-

---

4 C. TOSCANI, *Le Forme del Vuoto spazi di transizione dall'architettura al paesaggio*, Maggioli editore, Milano 2011, p. 37.

«L'apertura è l'elemento catalizzatore del luogo, poiché la base della sua esistenza è la comunicazione»; essa «comunica le intenzioni del luogo nei confronti dell'ambiente». Cfr. *Ivi*, p. 73.

5 Nel descrivere il carattere introverso di questi edifici, Edmondo De Amicis, riferendosi a Tangeri, scrive di «piccole case quadrate, bianchissime, senza finestre, con porticine per le quali passa a stento una persona: case che paiono fatte per nascondersi più che per abitarvi, ed hanno un aspetto tra di prigione e di convento».





9 | 10

9. Percorso all'interno della medina di Rabat (Marocco).

10. Il ritmo scandito dai colori accesi delle scale dell'isola di Mykonos (Grecia).

ratura, rappresentati dal padiglione reale di Medinet Habu e dalla sala Ipostila del tempio di Amun e di Denderah, prescindevano da ogni finalità abitativa per assolvere funzioni religiose. Le aperture erano ridotte al minimo: il valore simbolico era affidato al dialogo luce-ombra-penombra ed alla suggestione delle griglie in lastre sottili di selenite variamente lavorate con incroci di elementi chiodati ed incastrati tra loro o di elementi di ferro simili a quelli che Vitruvio ci descrive quando parla delle porte dei templi clariate.<sup>6</sup>

Ho sottolineato come parete e apertura si contrappongono come pieno e vuoto, in realtà al tempo stesso si completano attribuendosi reciprocamente significati rinnovati: la parete è emblema della difesa, della protezione, della definizione e della chiusura dall'interno verso l'esterno e viceversa; la finestra è emblema della trasparenza, della leggerezza, della comunicazione, del passaggio dell'aria e della luce.

La storia dell'architettura è anche la storia del dialogo fra questi due temi compositivi e tecnico-costruttivi. Le due idee fondamentali di *separare* e di *comunicare*, di *luce* e di *ombra* sono sempre presenti in qualunque involucro costruito ed il loro dialogo è, da sempre, campo di applicazione principale dell'esercizio architettonico.<sup>7</sup> Ben conscio dell'importanza funzionale e formale dell'illuminazione dello spazio compreso entro i limiti murari di un

<sup>6</sup> Il termine *clarata*, scrive Vitruvio, è «lavoro fatto a gelosia, e si trovano porte fatte a questo modo, che si può per quelle vedere, nella parte interiore, sono come ferrate».

Cfr. M. DI SIVO, *La parete e la finestra, architettura e tecnologia delle connessioni tra innovazioni e tradizione*, Alinea, Bologna 1997, p. 21.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

edificio, Tadao Ando, riferendosi all'architettura europea afferma:

«L'architettura occidentale ha impiegato massicce murature in pietra per separare gli interni dagli esterni; le finestre, ritagliate in murature così spesse da apparire come veri gesti di un rifiuto del mondo esterno, erano di piccole dimensioni e possedevano forme severe.

Queste aperture ancora più che consentire alla luce di entrare brillavano intensamente sostituendosi così alla luce stessa; esprimevano, probabilmente, l'aspirazione alla luce di uomini condannati a vivere nell'oscurità. Un brillante raggio di luce attraversando quell'oscurità poteva suonare come un'invocazione e le finestre erano concepite non per il piacere del vedere, ma semplicemente per consentire l'ingresso della luce nella forma più diretta. Una luce, questa, che perforando l'interno dell'architettura produceva spazi di solida e risoluta configurazione. Le aperture realizzate con simile severità segmentavano il movimento della luce con precisione e lo spazio era modellato, quasi in maniera scultorea, da linee luminose che spezzavano l'oscurità e la cui configurazione mutava in ogni momento».<sup>8</sup>

Nel rapporto tra interno ed esterno o, se si preferisce, tra "vuoti" e "pieni" che generano discontinuità nel sistema murario, tra "luce" e "ombra", che influenzano e caratterizzano gli spazi interni dell'organismo architettonico, la configurazione dell'apertura e della finestra continua a rivestire, nella cultura architettonica, un ruolo cruciale nella ricerca della qualità formale, tecnica, estetica ma anche emozionale. Ruolo che, con l'affermarsi di nuove tecniche realizzative e di nuovi componenti ad elevato contenuto tecnologico, invita ad una revisione dei concetti tradizionali di muro e finestra, di pieno e di vuoto, di opaco e di trasparente, di tenuta e di permeabilità ed altresì all'invenzione di categorie comprensive, sintetiche, complesse e diversamente articolate, per individuare risposte tecniche, materiali, componenti e organismi architettonici legati a valori più densi di qualità e di significati espressivi.

La necessità strumentale delle aperture nella continuità delle pareti, in origine piccole e trascurabili, da non richiedere alcuna forma di schermatura, divenne col tempo elemento funzionale di grande importanza igienica e architettonica con fini puramente decorativi e/o tecnico-costruttivi. Questo "iato" tra funzione semantica e funzione tecnica sembra comunque, nel cor-

---

8 T. ANDO, "Luce" (1993) in F. DAL CO, *Tadao Ando*, Electa, Milano, 1994, pp. 521.

so dei secoli, perpetuarsi.<sup>9</sup>

In epoca moderna l'architettura ha liberato le finestre da ogni costrizione strutturale ed ha consentito a queste di assumere qualsiasi configurazione. Naturalmente ciò non ha comportato la liberazione della luce, bensì l'opposto; della sua energia, una volta oggetto d'infinita attenzioni, ora invece accolta indifferentemente, si è perduta la percezione.

L'architettura moderna ha prodotto un mondo eccessivamente trasparente, omogeneamente illuminato, unicamente brillante, privo di oscurità. Questo mondo, su cui la luce diffonde il suo alone, ha decretato la morte dello spazio e dell'oscurità. Guardando a ritroso il percorso intrapreso dall'architettura contemporanea, dobbiamo evidenziare come la ricerca di un accrescimento smisurato delle aperture, in vista di un contatto diretto fra spazio interno ed esterno, ha condotto ad una difficoltà (che alla fine, è diventata un'incapacità) di modulare la luce, di attingere a quel mondo magico alimentato dal dialettico rapporto fra luce ed oscurità.

Siamo così, oggi, di fronte ad una prassi progettuale che non sa più controllare la luce, che non sa selezionare cosa mostrare aprendo solo parti significative dell'involucro murario. La stessa logica di modulazione della luce offerta dalle finestre tradizionali (che alternavano alle superfici trasparenti vitree, le gelosie, gli "scuri", gli sguinci murari) è condizione compromessa.<sup>10</sup>

Oggi sembra che un'apertura, una finestra, possa essere solo un poco più grande o un poco più piccola, tagliata a filo di involucri sottili, mostrando subito la propria leggerezza e fragilità. Il valore "selettivo" nei confronti della luce, dell'aria, delle porzioni di esterno che si possono far partecipi dello spazio interno è frequentemente disatteso con una evidente, quanto ingiustificata superficialità.

Ad offrirci, in controtendenza, un messaggio differente sono le opere presentate a seguire: esempi contemporanei di chiarezza spaziale ed uso della luce come elemento di modulazione della massa muraria. Si tratta di opere alimentate da una composizione architettonica giocata sulla logica, sulla forza della parete chiusa protesa ad avvolgere spazi fisicamente e psicologicamente isolati come nella tradizione. Opere i cui valori costitutivi di base

9 M. DI SIVO, *La parete e la finestra, architettura e tecnologia delle connessioni tra innovazioni e tradizione*, Alinea, Bologna 1997, p. 21.

10 A. ACOCELLA, *L'architettura di pietra: antichi e nuovi magisteri costruttivi*, Alinea editrice, Firenze 2004, p. 158.



ancorano la ricerca ai principi fondativi del muro stesso, quali l'elevarsi, il gerarchizzarsi, il chiudersi e l'aprirsi.

Questo approccio mostra una mutata sensibilità contemporanea nei confronti del patrimonio architettonico del passato.

Se si prova a ricercare il denominatore comune di alcune linee progettuali, al di là della elevata qualità dei risultati, emerge il distacco dalle ideologie in generale, dalle pratiche istituzionali del restauro nei casi di recuperi, unito ad un attento studio, che non cade nel confronto o nell'inserimento per opposizione con la preesistenza.

La massa, la pesantezza nell'architettura tradizionale è virtù antica, quanto scontata; nell'architettura contemporanea tale qualità è, invece, ancora ampiamente da riscoprire e riconquistare.

L'essere del muro è allora omogeneità, unitarietà e non articolazione; un muro portante (o che vuole, comunque, "apparire" portante) deve essere indirizzato ad esplicitare chiaramente il suo modo d'essere, la sua sottomissione alla legge di gravità, al procedimento di costruzione attraverso il quale viene realizzato. Un elemento d'architettura, privo di sottolineature, che propone e valorizza superfici continue entro cui le stesse aperture sono limitate e spesso ottenute a filo delle pareti.

Se nella sua essenza fisica, insediativa, il muro è confine volumetrico dell'architettura posto a definirne lo spazio interno, nella sua identità bidimensionale rimanda al mondo delle superfici. Molto del dire figurativo del muro appartiene allo svolgimento del tema parietale. Riconosciamo che il significato dei piani consiste prevalentemente nel loro diverso interpretare l'atto del raccordo con il suolo, dell'elevarsi verso il cielo, del chiudersi o dell'aprirsi verso l'esterno. Una parete affinché non risulti una superficie inerte deve proporre un'interpretazione del tema murario: la figurazione, innanzitutto, deve prendere in considerazione la diversa accezione di significato fra l'orizzontalità e la verticalità al fine di erigere strutture inscritte in tensioni e ritmi chiari e ben sviluppati. Già la sola relazione tra lo sviluppo in elevazione e l'estensione longitudinale di una parete determina un primo carattere dell'opera artificiale. Ma il dispiegamento dell'involuppo murario si fonda anche attraverso l'interruzione della continuità muraria, lavorando in direzione della giustapposizione di diverse "sezioni di muro" o elementi costituenti. Allora la disposizione della massa si fonda sull'alternanza di parti chiuse e parti aperte; tale variazione di ritmo contraddistingue la



11

possibilità di articolare la composizione del blocco murario che necessita di soglie, di varchi finalizzati all'interconnessione distributiva o all'ingresso di luce e di aria.

Si tratta dell'approccio che contraddistingue la ricerca progettuale dell'architetto granatino Antonio Jiménez Torrecillas, il quale mostra spesso nelle sue opere la scelta di individuare un rapporto privilegiato tra preesistente e nuovo. Da questo emergono numerose soluzioni variamente articolate, frutto della sua capacità analitica nei confronti dell'oggetto e del rapporto con il contesto esistente.

Nel progetto della *Muralla Nazarí*<sup>11</sup> a Granada a monte dell'Albaicín, situato di fronte alla collina dell'Alhambra, la ricomposizione formale del medesimo ed il suo recupero in senso materiale e funzionale porta con sé, da una parte, l'attenzione verso il valore storico-rappresentativo dell'edificio e dall'al-

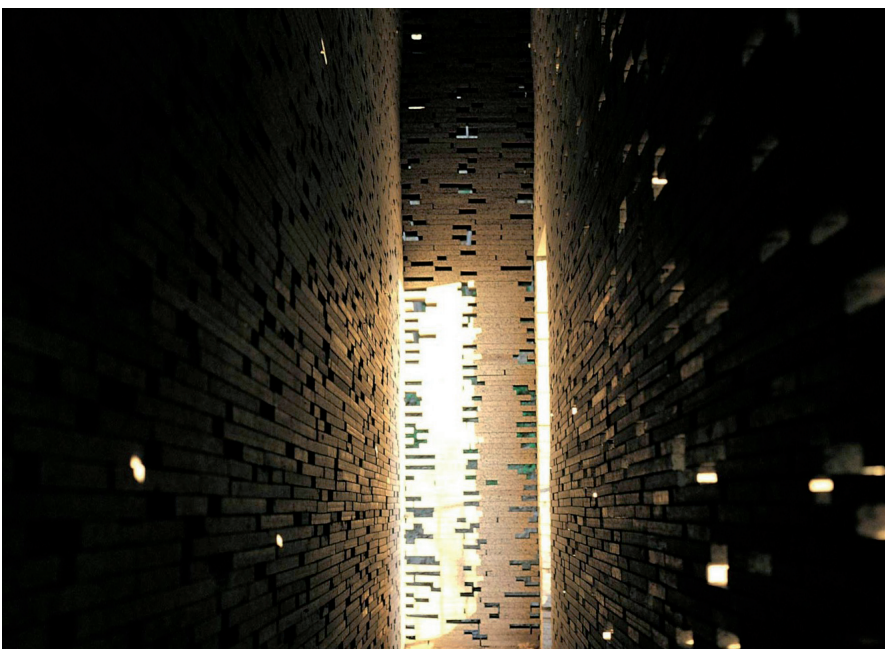
11 Cfr. A. J. TORRECILLAS, "Intervención de la muralla nazarí y su entorno (Granada)", *On diseño*, n. 277, 2006, pp. 80-19.

"Muralla nazarí, Alto Albaicín", *Croquis*, n. 149, 2010 (Ejemplar dedicado a: Experimentos colectivos: arquitectos españoles (II)), pp. 170-179.

L. BOSSI, "Antonio Jiménez Torrecillas. Muri andalusi", *Domus*, n. 849, 2006.

"Muralla Nazarí en el Albaicín, Granada", *ARQUITECTURA VIVA*, n. 110, 2006.

11. La vista della *Muralla Nazarí* dall'Alhambra.



13 | 14

12

12. Antonio Jiménez Torrecillas, Recupero della Muraglia Nazarí, Granada, Spagna, 2006. Al di là da ogni forma di storicismo o falso storico, l'architetto impiega frammenti di lastre di granito locale per realizzare il nuovo tratto della muraglia andata distutta, tessendo una "mashrabiya muraria". La muratura non viene semplicemente ripristinata in continuità, ma il suo interno cela un percorso reso vibrante dalla luce che filtra e trapassa le doppie pareti "porose".



13. Bagni arabi, Alhambra, Granada, Spagna. Gli effetti della luce prodotti dai "fori" sul paramento murario, sono fonte di ispirazione per l'architetto, che nella muralla ne chiama l'atmosfera.

14. Mashrabiya di un ambiente all'interno dell'Alhambra, Granada, Spagna. La luce frammentata è rivissuta all'interno della *muralla*.

tra la relazione visiva che l'edificio stabilisce con il contesto urbano - o in generale - con il paesaggio naturale/artificiale.

Il rapporto con la preesistenza riguarda la costruzione, sia come presenza integrata nel contesto urbano, sia come rovina a cui viene attribuito un nuovo significato attraverso un intervento progettuale di tipo critico/ideativo. Questa impostazione ha come duplice rilettura la sua essenza storica e la sua riproposizione nel presente. Si tratta di un'azione ideativa/realizzativa condotta senza enfasi, senza eccessi, che porta sia a riannodare il filo spezzato del tempo che a riproporre l'uso quotidiano.

L'interesse dell'architetto a stabilire un rapporto con il passato, come ha avuto occasione di dichiarare nell'intervista, nasce da una visione dell'architettura come stratificazione di storie e racconti. La continuità con l'antico è condotta senza risvolti storicisti: la vicenda architettonica, secondo l'architetto, procede nel suo sviluppo senza cesure, pause, interruzioni, attraverso la trasmissione di esperienze, saperi, sensibilità, uno scambio di culture e tradizioni del fare.

Nella restituzione della *muralla*, la radicalità del muro inteso come barriera, come argine protettivo rispetto ad un ambiente costruito sempre meno esaltante riemerge con forza e reinterpreta il modo d'intendere, di sentire il muro stesso - a cui la tradizione mediterranea è fortemente legata - e la modalità con cui si relaziona all'esterno consentendo alla luce di rivelare gli spazi interni. Si esalta ed enfatizza il carattere omogeneo, severo, egualitario delle pareti racchiuse nell'assolutezza del loro rigore, dove ciascun elemento della costruzione abbandona ogni specifica individualità fondendosi nell'effetto d'insieme. La scelta architettonica di fondo è arrivare all'essenzialità, alla semplificazione, nella veste più sobria ed essenziale, orgogliosa unicamente della sua logica costruttiva, la quale poi acquista valore attraverso il trattamento della luce. In questa concezione - in cui si legge una muralità severa, senza tempo, dove ad imporsi è l'effetto di solidità, di massa, di volume - i singoli elementi dell'opera muraria si fondono in un'omogeneità di trattamento, senza ricercare contrasti o incisioni troppo evidenti.

Il progetto di *Muralla Nazarí* prevede una doppia orditura, all'interno della quale si crea un'intercapedine che diventa una *promenade* nel cuore della pietra, nel tempo, nella storia. Fra una lastra di granito e l'altra, fra ombre e luci, le feritoie apparentemente casuali sono lame aperte verso il paesag-





15

15. 16. Antonio Jiménez Torrecillas, Recupero della Muraglia Nazarí, Granada, Spagna, 2006. Il cammino tra i due paramenti murari è espressione passaggio tra due luoghi: l'intramuro e l'extramuro, presentano una natura ben distinta. Il progetto materializza un vero e proprio rituale d'ingresso dal dentro al fuori, e le feritoie tra le lastre preparano lo spettatore all'affascinante paesaggio che si intravede all'interno e si gode all'esterno. Uno dei riferimenti più cari all'autore è il soffitto della *Sala de los Abencerrajes*, (Alhambra). Esso presenta una forma di stella da cui pendono *mocarabes* - stalattiti modellate con lo stucco, ce richiamano le grotte da cui Maometto prese l'ispirazione per scrivere il Corano. L'atmosfera e le luci dell'ambiente interno sono richiamate dall'architetto nell'atmosfera ricostituita all'interno della *muralla*.

16



gio, che consentono di inquadrare il contesto secondo prospettive e tagli differenti. Non si tratta di una soluzione puramente formale, ma il frutto dell'osservazione di un'eredità storica profondamente compresa e vissuta.

Torrecillas per spiegare il proprio progetto afferma:

«Granada può essere definita, come qualunque altra città, da molte prospettive, però se io dovessi sceglierne una, direi che Granada è fondamentalmente un paesaggio. C'è sempre una relazione diretta, visuale, dal paesaggio dell'Alhambra al paesaggio dell'Albaicín, e dall'Albaicín all'Alhambra, anche dalle montagne a la Vega. [...] Se prendessimo una mappa del centro della città e ci mettessimo a fare un conteggio, ci renderemmo conto che ci sono un centinaio più o meno di vie, di vicoli e *adarves*, "camminamenti", un numero molto simile di piazze, piazzette e slarghi; ci sono diciotto passeggiate, percorsi pedonali (*aceras*) e strade, tre viali e trentatré *miradores* (belvedere). Granada è fondamentalmente un paesaggio, e rompere una prospettiva è tanto grave quanto demolire un monumento primordiale».

Il progetto rende emblematico come la relazione visuale nella tradizione architettonica mediterranea si possa stabilire unicamente lavorando con massa, vuoto e luce. Nel caso della muralla la scelta della tecnica costruttiva determina l'aspetto formale dell'opera. La scelta dell'impiego delle lastre di granito, con le stesse determinanti cromatiche della muratura storica per completare la parte crollata, sottolineano un attributo di provvisorietà, pur mantenendo il carattere massivo, che potenzia il valore permanente del monumento esistente.

La luce penetra attraverso i frammenti, è incorporata in questo spazio, che diviene riconoscibile, un luogo familiare: l'atmosfera, il carattere dello spazio rimanda a quello che la luce crea in altri spazi della nostra cultura. Evoca le atmosfere luminose presenti nelle coperture dei palazzi nazareni dell'Alhambra, caratterizzati dalla stessa luce frammentata. La luce evoca ambienti culturalmente noti. La gelosia araba, tipica degli spazi arabi e delle culture nelle quali si è diffusa, non è più un sistema applicato sull'apertura o costituente l'apertura per schermare la luce, ma l'intera struttura "diventa una gelosia": l'effetto luminoso è mantenuto, ma attraverso una reinterpretazione tecnica sostanziale.

In realtà, lo studio del rapporto luci-ombre che vive nella smaterializzazione della massa muraria, non è nuovo nella cultura architettonica contemporanea. Uno degli esempi più emblematici che è possibile richiamare alla



17 | 18

memoria è il Kolumba Museum<sup>12</sup> a Colonia, realizzato da Peter Zumthor, il quale succede ai costruttori del passato “senza spezzarne l’opera”. Non il desiderio fine a se stesso di innovare o di inserire lo spazio museale nel vortice del consumo turistico di massa, ma sono il rispetto verso il progetto originario e la ricerca coerente e filologica a guidare il suo paziente lavoro, teso a ritrovare il tempo della storia e a creare continuità. Zumthor, con la sensibilità e l’etica che gli sono proprie, affronta il compito di ordinare a esposizione permanente il complesso spazio di un antico edificio, o meglio i frammenti di memoria legati ad un sito dal trascorso leggendario.

Come successioni sedimentarie, archeologia tardo romana, franca, e poi romanica, e ancora le rovine tardogotiche, sulle cui macerie sorsero due opere di Gottfried Böhm, vengono ricomposte e accolte entro la nuova fabbrica.

Muri portanti di sessanta centimetri di spessore, realizzati concatenando strati di mattoni *custom made*, definiti “Kolumba Stein”.<sup>13</sup> La semplice bellezza del disegno murario trova la propria speciale interpretazione laddove la trama degli elementi si fa più rada, fino a divenire traforo, diaframma

17. Peter Zumthor, Museo diocesano Kolumba, Colonia, Germania, 2001-2007. Vista esterna del paramento murario.

18. Peter Zumthor, Museo diocesano Kolumba, Colonia, Germania, 2001-2007. Vista interna della frammentazione luminosa ottenuta attraverso l’impiego della particolare struttura muraria.

<sup>12</sup> V. DAL BUONO, “Peter Zumthor Kolumba Museum, Colonia (Germania)”, in *Costruire in laterizio*, n. 125, settembre-ottobre 2008

<sup>13</sup> Studiato nella componente materica e cromatica con prove ed analisi durate anni, il mattone “Kolumba”, oggi divenuto vessillo della fornace danese produttrice, è realizzato a mano in un formato inconsueto, 4 x 21 x 54 centimetri, sottile, ampio e lungo, adatto a innestarsi nei muri medievali, ideale per realizzare murature di spessore complementari alla pietra, cui cromaticamente si rivolge. Un’avvolgente sfumatura grigio cenere veste gli spazi, ammorbidita da tonalità cangianti dei colori fondamentali – giallo, rosso, blu – ed uno strato leggermente più denso di malta a separare gli elementi.



attraversabile dalla luce e, interrotto nella sua continuità, improvvisamente “leggero”. Sgravate dal peso della materia, minute vibrazioni di luce costellano lo spazio interno rendendolo mobile e imprevedibile.

Il bilanciamento, all’interno dello spazio architettonico racchiuso dai muri, tra una forza attiva (la luce) e uno stato passivo (l’oscurità) ha rappresentato uno degli aspetti che maggiormente ha influenzato storicamente l’evoluzione stessa dell’architettura. Libera, diffusa, pervasiva negli esterni, la luce è, invece, “captata”, “indirizzata”, “qualificata” negli interni attraverso il progetto delle aperture, dei tagli, delle “incisioni” praticate sul corpo degli edifici. Lo spazio architettonico non avrebbe mai assunto le qualità variegate che gli sono propri senza la presenza della luce.

Ora, nel tentativo di percorrere le relazioni luce-involucro, partiamo con il puntualizzare l’esistenza di diversi tipi di luce, distinguibili per direzione (orizzontale, verticale e diagonale), posizione del sole rispetto ai piani e qualità (solida e diffusa).

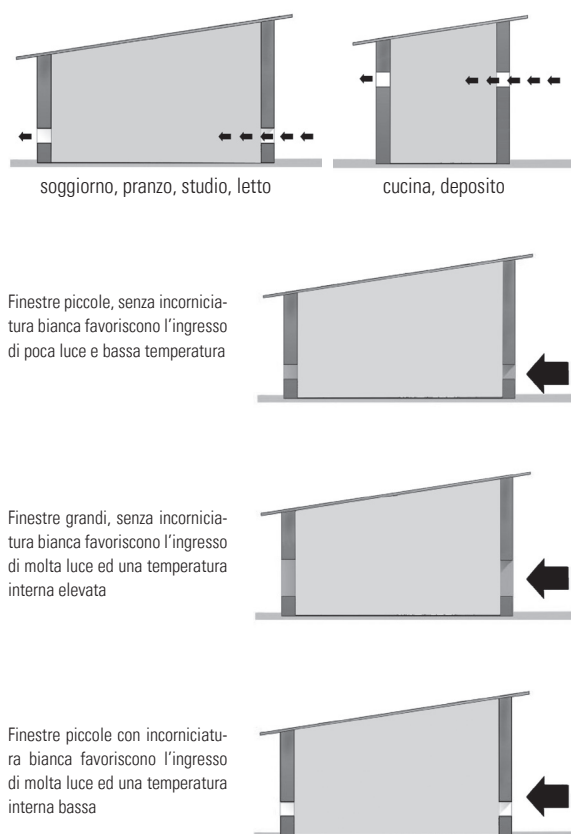
Il funzionamento di uno spazio è determinato dalla quantità di luce e dal modo in cui questa entra. Ogni “vuoto” nel guscio architettonico rende l’interno dell’edificio partecipe del naturale decorso del sole ed interviene dirigendo la luce: la luce sarà tendenzialmente orizzontale se opererà sul piano verticale della facciata, verticale se si immetterà dal piano orizzontale della copertura e diagonale se proverrà da un punto di giunzione tra i due piani.

Lasciare che la luce si immetta attraverso il piano verticale è un’operazione consueta, che caratterizza la quotidianità degli spazi abitativi, tanto che può essere ritenuto tautologico considerare questa un’operazione progettuale intenzionale. Tuttavia, anche in questo caso si possono trovare interessanti esempi esito di una ricerca espressiva forte, che ha prodotto aperture la cui conformazione particolare permette di dosare la luce in ingresso, a seconda di quelli che sono i temi e l’occasione progettuale.

Il tipo di luce – orizzontale, diagonale, verticale – è conseguenza, chiaramente, del reciproco rapporto esistente fra la posizione del sole ed i piani murari involucranti lo spazio interno; in particolare grande importanza ha assunto la luce “diagonale” e, soprattutto, quella “zenitale”.<sup>14</sup>

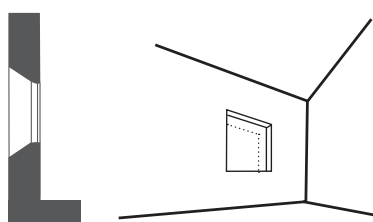
14 La luce “verticale”, in discesa a pioggia dall’alto, si ottiene attraverso tagli operati nelle coperture (siano esse volte, tetti a falda, solai piani). Quella “orizzontale” è prodotta dai raggi solari che raggiungono l’interno attraverso le aperture (in genere finestre) praticate nelle pareti dell’involucro edilizio. Infine la luce “diagonale” è frutto di una

## 19. La luce attraverso il piano verticale. Le aperture nelle abitazioni tradizionali. Dimensione, posizione e forma.

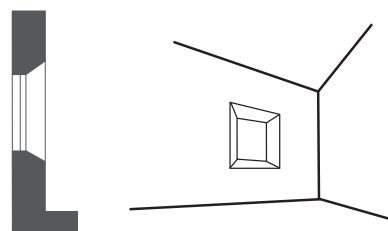


La posizione e la dimensione delle aperture negli edifici mediterranei è calibrata per rispondere ai bisogni sociali e quotidiani assicurando l'*optimum* nell'illuminamento. La piccola dimensione delle aperture nasce per garantire una bassa temperatura interna. Conseguentemente la luce sarà poca, ma favorirà un flusso d'aria entrante più veloce, così come fisicamente dimostrato dalla legge Venturi. Per quanto riguarda la posizione, mentre la sola luce zenitale, proveniente da aperture orizzontali o lucernari, offre una buona luminosità ambientale diffusa, a scapito di una scarsa visibilità all'esterno, quella verticale, garantita dalle aperture sulla parete - solitamente di dimensioni adeguate e baricentro all'altezza dell'occhio umano per garantire la visione all'esterno - deve essere posta ad un'altezza adeguata per evitare l'abbagliamento.

## 20. Il rapporto tra spessore murario e contrasto visivo.

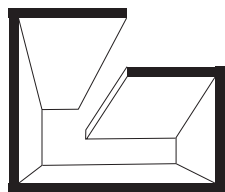


Se lo spessore murario è portato tutto all'esterno, il contrasto visivo è più forte

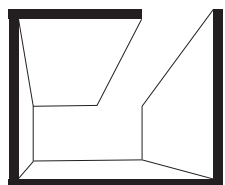


Se lo spessore murario è portato tutto all'interno, il contrasto luce/ombra è attenuato dalle pareti rastremate

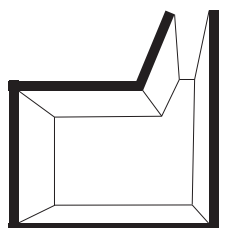
## 21. La luce attraverso il piano orizzontale. Le modalità.



scarto tra piani



scollamento tra piani



piega del piano-soffitto



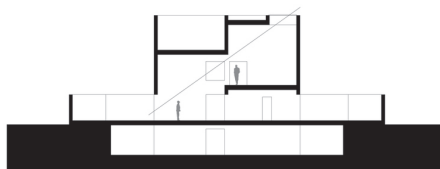
La luce "verticale", in discesa a pioggia dall'alto, si ottiene attraverso tagli operati nelle coperture (siano esse volte, tetti a falda, solai piani). Infine la luce "diagonale" è frutto di una modulazione del flusso luminoso attraverso i piani murari e quelli di copertura.



Due esempi di impiego della luce diagonale.

In alto: Elisa Valero Ramos, Estudio de arquitectura, Granada, Spagna. Vista interna del terzo livello illuminato attraverso la terrazza.

A sinistra ed in basso: Alberto Campo Baeza, Casa Asencio, Cadice, Spagna. Vista dell'interno e sezione.



Un interessante esempio contemporaneo in cui lo studio dell'orientamento per favorire l'ingresso della luce si pone come sintesi dell'impiego dei differenti tipi illuminazione naturale, è offerto dall' *Estudio de arquitectura*, realizzato a Granada dall'architetto Elisa Valero Ramos, nel Realejo accanto al Campo del Príncipe, in un luogo privilegiato per le sue viste sul versante ovest della Alhambra. Lo spazio a disposizione era costretto, tanto da essere stato scartato da molti come non impiegabile (3,60 metri di profondità per un fronte di 10 metri). L'architetto riprende in modo attento l'architettura locale, non se ne discosta e con un sofisticato gioco di altezze degli spazi interni,

---

modulazione del flusso luministico attraverso i piani murari e quelli di copertura.

Sono stati i romani a valorizzare, per primi, i caratteri dello spazio esaltandoli, oltre che dimensionalmente e morfologicamente, anche luministicamente, con luce in discesa dall'alto. In particolare l'architettura di epoca imperiale, indirizzata allo sviluppo di una concezione spaziale originale, pone il problema di una sofisticata captazione della luce naturale codificando particolari "incisioni" delle strutture di copertura (ritaglio delle falde dei tetti, traforo di strutture voltate, creazione di cannocchiali di luce). È in questo periodo che, per la prima volta nella storia dell'architettura, si valorizza la qualità enigmatica della luce zenitale assunta come materiale di progetto dello spazio interno.

La luce, frequentemente, nella "nuova" architettura romana si diffonde fino al suolo lambendo le superfici intradossali delle grandi cupole che ne guidano la discesa; quasi che gli architetti abbiano voluto, coscientemente, rinunciare all'illuminazione orizzontale valutata come distruttrice della qualità solida del blocco spaziale interno, che proprio nella chiusura dei perimetri murari basamentali trova massima enfaticizzazione.

Con la *Domus Aurea* neroniana (64-68 d.C.), dopo le prime sperimentazioni pionieristiche in area campana, siamo già di fronte alla codificazione matura della nuova sensibilità spaziale e della scenografica captazione luministica, soprattutto negli ambienti più rappresentativi della residenza imperiale sull'Esquilino. L'esterno è un semplice contenitore dalle facciate rettilinee, l'interno – affatto preannunciato dalla soluzione volumetrica d'insieme – è una *concatenatio* spaziale inedita, centrata sulla grande sala ottagonale che produce, in chi vi accede, un senso di sorpresa e di meraviglia. La sala centrale è coperta da una volta ottagonale (che si approssima, superiormente, a sezione semisferica) forata con un oculo rotondo centrale per il passaggio della luce. Finestre strombate – aperte nello spazio compreso fra l'estradosso della cupola e l'estensione in verticale dei muri dell'ottagono interno – completano l'ingegnoso dispositivo utile ad illuminare, sempre con luce dall'alto, i cinque ambienti posti a corona della sala ottagonale e ad essa direttamente collegati. La luce zenitale, con la *Domus Aurea*, entra quale "materiale vivo" nella concezione architettonica romana – di soli sessant'anni più tardi è il Pantheon adrianeo – e tale lezione non sarà mai più dimenticata. Ancora in epoca recente – riteniamo – si registrano gli echi, le influenze di tale lezione.

Ci sembra che i risultati raggiunti dai romani rappresentino i riferimenti, le fonti di tanta architettura moderna e contemporanea; bisogna ritornare a guardare queste opere antiche per capire Le Corbusier, Alvar Aalto, Louis Kahn o più recentemente Rafael Moneo, Mario Botta o Tadao Ando, Kengo Kuma, Jorn Utzon, Sverre Fehn, Alberto Campo Baeza, Peter Zumthor.

22  
23

22. Elisa Valero Ramos. Estudio de arquitectura, Granada, Spagna, 2009. L'edificio è separato dalla strada, nonostante l'esiguo spazio a disposizione, attraverso l'impiego di piccole finestre in grado di ingenerare uno spazio intimo all'interno. L'immagine mostra l'interno del primo livello.

23. Elisa Valero Ramos. Estudio de arquitectura, Granada, Spagna, 2009. Piano interrato.



lasciando liberi gli spazi centrali ed impiegando quelli laterali, più umidi e meno vivibili, per scale e servizi, favorisce l'ingresso della luce per generare uno spazio interno intimo, non differente dalla tradizione architettonica del patio. Il progetto è essenzialmente costituito da un fronte principale ritmicamente forato, attraverso aperture strette e regolari, sovrastato da una sola grande apertura nella parte superiore. Si mantiene così la tradizionale separazione dalla strada e, al di là di qualsiasi retorica formalista, la luce si diffonde attraverso le aperture sui piani verticali ed illumina lo spazio interrato direzionandosi verticalmente attraverso una serie di punti di illuminazione opportunamente disposti sulla pavimentazione del piano terra. L'illuminazione dello spazio segue il percorso del sole ed una luce diagonale penetra al secondo livello per illuminare lo spazio a doppia altezza dello studio vero e proprio sfruttando la luce pomeridiana.

La modulazione della luce attraverso la massa trova un ulteriore interessante esempio nel trattamento del volume creato da Vincenzo Latina per garantire l'accesso ai resti sotterranei dell'Artemision di Siracusa e ripristinare la continuità dei fronti di piazza Minerva.

Il padiglione ha la propria genesi nella stessa area di sedime del tempio, interpretata come il *genius loci* creatore di spazi ed è stato pensato come costituito da un sistema di due monoliti "galleggianti" di calcare duro, sospesi rispetto al suolo, che lasciano intravedere, mediante il taglio orizzontale, il piano archeologico sottostante. Lo scavo, effettuato con metodo stratigrafico, ha costituito la fase più importante dell'intervento progettuale ed il progetto è stato interpretato come un contemporaneo edificio "magnetico", che risponde al polo sotterraneo costituito dalle vestigia del tempio ionico e dall'adiacenza del tempio dorico, l'Athenaion. Ciò è dovuto alla struttura stessa del padiglione, costituita da un telaio, che non poggia direttamente sul sito archeologico ma su cuscinetti elastici ed ha richiesto la realizzazione di un giunto sismico perimetrale all'edificio. Il giunto determina lo stacco dell'edificio dal suolo e conferisce alla compatta massa, rivestita da un omogeneo strato di blocchi di calcare, un senso di levitazione.

L'interno del padiglione è caratterizzato dal forte movimento plastico, per cui l'androne di connessione e accesso al piano archeologico è stato immaginato come una cella aperta, ad interpretazione della memoria del *nâos* del tempio ionico che genera all'interno dell'edificio uno spazio "ipetrato", simile ad un'opera di "scavo" attuata nella massa dell'edificio. I materiali





24  
25

24. Vincenzo Latina, Padiglione di accesso all'Artemision di Siracusa. Vista su piazza Minerva, Siracusa, 2012.

25. Vincenzo Latina. Padiglione di accesso all'Artemision, Siracusa, 2012. Sezione trasversale del Padiglione. È visibile il rapporto tra la Cattedrale, i due corpi sospesi del Padiglione, lo spazio ipogeo ed il Giardino di Artemide.





e l'illuminazione interna del padiglione sono interpretate come evocazione contemporanea di un ipogeo, memoria delle Latomie del Paradiso di Siracusa. Il padiglione è caratterizzato dalla penombra e dalla luce misurata con parsimonia, che filtra attraverso una grande "lanterna" che diventa una camera di luce sugli scavi sottostanti; tale accorgimento accentua il carattere sotterraneo dell'intervento. L'utilizzo della luce zenitale segue continua ad essere impiegata, come abbiamo visto nel progetto dello studio della Ramos, con un effetto drammatico sullo spazio interno, rifacendosi stavolta ad un altro effetto della luce mediterranea, che in questo caso ricorda un episodio naturale.



| 26

26. Padiglione di accesso all'Artemision di Siracusa. Il livello ipogeo presenta un'illuminazione soffusa degli scavi e il taglio orizzontale evidenzia l'estraneità della struttura al contatto con il terreno su cui sorge.



27  
28



27. Padiglione di accesso all'Artemision di Siracusa. L'illuminazione è proviene dall'alto e la parete frammenta la luce che cade a pioggia sugli scavi interrati.

28. Latomia del Paradiso di Siracusa. Grotta "Orecchio di Dioniso."

## 4.2

### Luce filtrata: il progetto dello spazio

Fin dall'antichità, la tradizione architettonica mediterranea ha cercato di creare ambienti protetti dall'irraggiamento solare diretto ed i sistemi di schermatura degli edifici sono stati spesso campo di grande sperimentazione nei progetti architettonici. Il comfort termico e l'illuminazione naturale sono stati raggiunti applicando spesso agli edifici dispositivi di design architettonico. Il problema delle schermature, dunque, è stato il frutto di una lunga esperienza, che spesso nel passato assumeva carattere spontaneo. Bisogna comunque riconoscere che alcune regole concernenti il clima erano state già enunciate nell'antichità, come dimostra la lettura di Vitruvio:

«(...) Gli edifici saranno ben situati se innanzi tutto si sarà tenuto conto dell'orientamento e delle inclinazioni del cielo sotto il quale si vuole costruire; infatti gli edifici devono essere costruiti in modo diverso in Egitto ed in Spagna, nel Regno del Ponto ed a Roma, sempre a seconda della posizione dei paesi, poiché ce ne sono di situati vicino al corso del sole, altri che ne sono distanti ed altri ancora che sono situati tra questi due estremi. Poiché la faccia del cielo è diversamente orientata a seconda dei vari luoghi, e a causa del rapporto che questi luoghi hanno con lo zodiaco e il corso del sole, bisogna disporre gli edifici secondo le diversità dei paesi e dei climi»<sup>15</sup>

L'esigenza di utilizzare sistemi di schermatura è documentabile attraverso la storia sia nell'architettura classica che nell'architettura vernacolare, in edifici di una certa importanza storica e culturale fino a quelli definibili "minori". La maggior parte dei sistemi di schermatura esterna, assumono una configurazione architettonica importante (loggiati, colonnati...) ed hanno il duplice scopo di ombreggiare l'edificio e lo spazio esterno che lo circonda, ma di questi ci occuperemo successivamente. In questa fase analizzeremo i diaframmi che caratterizzano le aperture e quei sistemi più articolati che interessano intere facciate.

Le modalità per filtrare la luce nelle architetture tradizionali, infatti, non sempre possono essere identificate con i termini foro, finestra o taglio, ma possono essere in generale riferite all'involucro edilizio in quanto unico filtro di passaggio dell'intensità luminosa.

<sup>15</sup> VITRUVIO, (Libro VI, Capitolo I). da "I dieci libri di architettura", I secolo a. C.

Sistemi fissi di schermatura comprendono elementi strutturali quali i balconi, gli aggetti o elementi non strutturali quali i tendoni esterni, le tende alla veneziana, gli scuri, i frangisole, gli avvolgibili e gli schermi.<sup>16</sup>

L'orientamento determina la forma dell'apertura da schermare, che varia a seconda della posizione del sole nei diversi periodi del giorno e dell'anno. Tali parametri diverranno indispensabili nella definizione progettuale dei sistemi di schermatura fissi. Ogni orientamento andrà valutato separatamente, esaminando le variabili dovute alla radiazione diretta, diffusa o riflessa e alla radiazione solare globale. Generalmente, elementi schermanti orizzontali vengono applicati alle facciate rivolte a sud, mentre alette o frangisole ad asse verticale o diagonale sono spesso più efficienti quando posti sulle facciate est e ovest; l'angolo di inclinazione terrà conto della direzione dei raggi solari rispetto a ciascuna facciata in diversi momenti della giornata.<sup>17</sup>

I sistemi fissi di schermatura vengono generalmente posizionati all'esterno delle facciate in modo da poter intercettare la radiazione incidente prima che raggiunga le superfici vetrate o altri tipi di aperture, disperdendo l'energia assorbita dalle schermature nell'aria esterna. Se progettati correttamente, questi sistemi riescono a schermare in modo selettivo impedendo il passaggio dei raggi solari diretti. Se invece i sistemi di schermatura sono sistemati all'interno, si avrà un riscaldamento nell'ambiente, con conseguente riduzione dell'effetto schermante di circa un terzo.<sup>18</sup>

#### 4.2.1 Scuri e persiane

Lo scuro e la persiana sono un particolare tipo di infisso che serve a coprire l'esterno di una finestra o di una portafinestra proteggendola dalla luce e dagli agenti atmosferici come pioggia, neve, freddo.

Lo scuro è costituito da un unico pezzo di legno o da più pezzi uniti tra loro senza che la luce filtri da delle fessure. Occasionalmente possono trovarsi figure intagliate al centro ma si tratta per lo più di elementi decorativi senza

16 L. CECCHERINI NELLI. E. D'AUDINO. A. TROMBADORE, *Schermature solari*, Alinea, Firenze 2007, p. 40.

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*.

una reale utilità.

La persiana invece, a differenza dello scuro è fatta da stecche di legno inclinate in modo da far passare la luce, ma, in grado comunque di fermare la pioggia e il vento. In alcuni casi queste stecche possono essere inclinate a piacimento in modo da controllare anche quindi la quantità di luce o d'aria che può passare attraverso la struttura.

Le persiane in tante aree rurali hanno sostituito nel corso del XX secolo le tapparelle rudimentali simili a stuoie dette anche gelosie.

Ora, scuri e persiane sono sicuramente tra i più antichi e semplici sistemi di schermatura, la cui origine, almeno nella loro forma attuale, si può far risalire intorno al sec. XVIII. Non si vuole però intendere con questo che in precedenza tale sistema di difesa fosse del tutto ignorato; giacché vere e proprie persiane, se pure basate su un sistema diverso dal nostro, sono state ritrovate durante gli scavi di Pompei: i Romani impiegavano robusti sportelli in legno che furono adottati anche durante il Medioevo e cui ancora oggi si ricorre nelle costruzioni rurali. Durante il Medioevo si usavano anche persiane costituite da massicce lastre di pietra.<sup>19</sup>

L'impiego della persiana, trova applicazione nell'opera di Josep Antoni Coderch<sup>20</sup> che approfondisce il tema del controllo della luce e delle condizioni di abitabilità degli spazi interni affidandosi all'involucro esterno, quale elemento fondamentale che caratterizza i suoi edifici. Molto spesso i sistemi di schermatura dalla luce e dal calore quali le persiane in legno, recuperate dalla tradizione, non sono più elementi singoli ma sono estesi a tutto il prospetto e trasformati in un unico elemento che uniforma integralmente le facciate esterne. Ad esempio nella casa d'affitto per impiegati dell'*ISM* alla Barceloneta del 1952-55, tutte le camere sono dotate di balconi schermati all'esterno da persiane a lamelle orientabili, l'*Hotel de Mar* a Palma di Maiorca del 1962-64 presenta le cellule abitative schermate da "brise-soleil" fissi costituiti da doghe verticali in legno; le verande con persiane a vasistas caratterizzano le case Coderch a Sant Gervasi e Garriga-Nogués a Sitges; nel progetto di *Club Nàutico* a San Feliu, nell'*Hotel de Mar*, nella casa Gi-

19 Istituto dell'Enciclopedia Italiana, "Scuri e persiane", in *Enciclopedia italiana Treccani*, Treccani.

20 Cfr. E. BRU y J.L. MATEO, *Arquitectura española contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona 1984.

J. A. CODERCH, *J. A. Coderch, 1945-1976*, Madrid, 1978.



29. Josep Antoni Coderch, Casa d'affitto per impiegati dell'ISM alla Barceloneta, Barcellona, 1952-55. Interno.

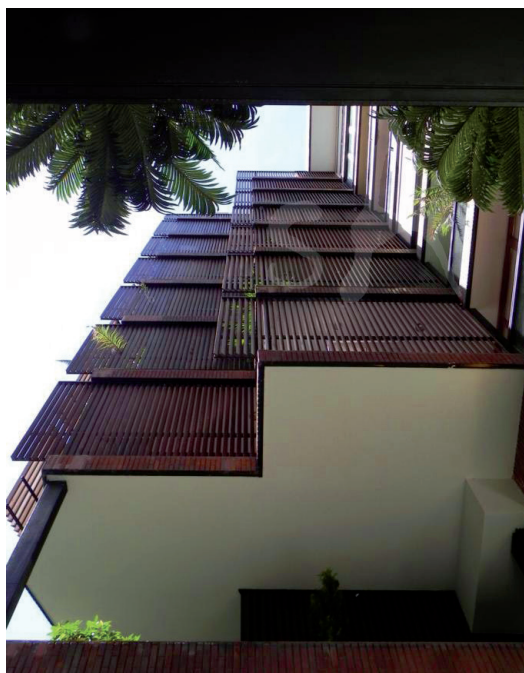
30. Josep Antoni Coderch, Casa d'affitto per impiegati dell'ISM alla Barceloneta, Barcellona, Spagna, 1952-55. Esterno: vista delle persiane a lamelle orientabili.

31. 32. Josep Antoni Coderch, Casa Girasol, Madrid, Spagna, 1964-66. Esterno: vista del sistema di grigliati in legno fissi o apribili ad anta.

29

30

31 | 32





rasol di Madrid e negli appartamenti del *Banco Urquijo*, gli spazi interni sono protetti da grigliati in legno fissi o apribili ad anta.<sup>21</sup>

Numerosi architetti spagnoli continuano a presentare in diversi progetti una commistione metodologica che fonde la tradizione modernista con l'eredità delle ricerche urbane compiute negli anni Ottanta, basata su un'attenta analisi delle tipologie del tessuto cittadino, ripresa degli allineamenti principali, leggere rotazioni delle facciate o dei volumi in funzione delle preesistenze. A tali caratteristiche viene aggiunta anche la riduzione formale e l'omogeneità di trattamento materico. L'ampliamento del *Municipio di Vila Seca* di Josep Llinas Caramona, ne è un interessante esempio: si tratta di una forma di eclettismo occulto che, impadronendosi del "meglio" dei criteri operativi prodotti dalle teorie architettoniche del nostro passato prossimo, consente ai progettisti di elaborare progetti immuni dalle rigide posizioni ideologiche-disciplinari, che fino ad oggi hanno accompagnato lo scenario architettonico. Nel progetto di Llinas ritroviamo non a caso i sistemi di oscuramento evidentemente ripresi dalle rielaborazioni di Coderch.

Un interessante intervento che vede una originale rivisitazione dei sistemi di schermatura è quello condotto dallo studio MGM a Cadice, completato nel 2007 e finalizzato al recupero di un antico edificio del XVIII secolo, abitato da undici famiglie, che avevano organizzato lo spazio interno secondo suddivisioni spontanee costitutesi nel tempo e formando ambienti di incontro e connessione.



33

33. Josep Llinas Caramona. Ampliamento del Municipio di Vila-seca, Tarragona, Spagna, 1998. Sono visibili le persiane tradizionali mutate dalla casa d'affitto per impiegati dell'ISM alla Barceloneta di Coderch.

21 A. PIVA., E. CAO, *La casa: progettare con la coscienza del proprio tempo e della storia*, Gangemi, 2008, p.39.



34. MGM, Rehabilitación de cinco viviendas en el Barrio del Pópulo, Cadice, Spagna, 2001-2007.

La nuova strada è stata realizzata per fornire la luce naturale e la ventilazione necessaria alle abitazioni. Viene recuperato il carattere del percorso originario, connesso alla piazzetta accanto al Duomo Nuovo. Si tratta di una strada privata, in parte coperta, ventilata ed illuminata, su cui si affacciano edifici alti due piani.

35. 36. 37. MGM, Rehabilitación de cinco viviendas en el Barrio del Pópulo, Cadice, Spagna (2001-2007).

L'impiego del legno e dell'intonacatura è legato al luogo. In particolare, i pannelli di legno che si stagliano contro le pareti bianche, danno la possibilità di variare le differenti aperture, aprendosi e chiudendosi a seconda delle necessità e rapportandosi, in un certo senso alla complessità del tessuto urbano cangiante e dei suoi spazi labirintici.



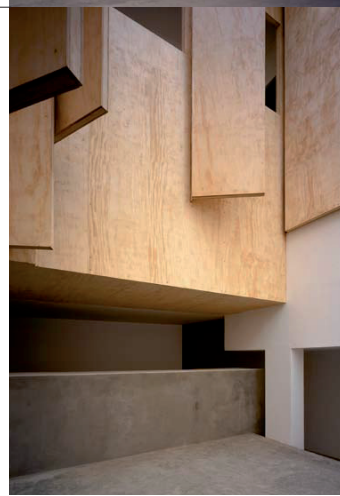
34

35



36

37





Il progetto è volto al miglioramento qualitativo degli spazi nel rispetto della memoria dei luoghi. Il problema principale stava, infatti, nel dotare le abitazioni di una illuminazione e ventilazione adeguata senza cadere nella standardizzazione e nella omologazione degli spazi, ma mantenendo la particolarità di ciascuna. A questo scopo viene recuperato un antico vicolo interno, che offre protezione ed intimità, mantenendo l'arco di accesso, probabilmente residuo delle antiche mura, e salvaguardati i tre patii, che consentono gli affacci interni. L'involucro edilizio prospiciente il percorso urbano si mantiene pieno e massivo. La finitura esterna richiama quella dell'edificio che lo fronteggia, al fine di dare una continuità al sistema originario dell'epoca di costruzione del Duomo nuovo.

Il mantenimento inalterato dei patii e la realizzazione di particolari strutture in legno, che prevedono un sistema di scuri sia all'interno dei patii che all'esterno, sono gli aspetti interessanti di questo progetto legati alla luce. La carpenteria lignea che costituisce i volumi abitabili in aggetto sul patio, e richiama le schermature della facciata esterna, è sostenuta da una sottostruttura in acciaio zincato. Questi spazi abitabili, realizzati in aggetto per mezzo di pannelli lignei compositi, presentano a loro volta fori schermati per mezzo di scuri. Il sistema di pannelli lignei è costituito da una sottostruttura di profilati tubolari in acciaio zincato, saldati ad una piastra di ancoraggio al bordo della soletta in calcestruzzo. Il rivestimento è costituito da assi di legno compensato dello spessore di 2 cm. La struttura linea che costituisce la veranda esterna coperta è costituita da pannelli imbiancati dello spessore di 4-6 mm e definisce uno spazio essenzialmente domestico. Il sistema ligneo con cui è realizzata la galleria che guarda al patio principale è dovuto non solo a scelte strutturali, ovvero realizzare una struttura leggera tale da evitare ingenti sovraccarichi, ma anche e soprattutto per creare ampliamenti, grandi spazi vuoti praticabili opportunamente forati e chiusi mediante gli scuri per ragioni funzionali al controllo luminoso, climatico con un adeguato isolamento termico ed impermeabilizzazione e al fine di garantire un'adeguata privacy. Gli scuri, trattandosi di ambienti vissuti, rimangono generalmente aperti.

Gli MGM propongono, dunque, non solo un'attenzione all'illuminamento naturale interno, per mezzo del mantenimento dei patii ed un intervento urbano che prevede il ripristino del vicolo, ma impiegano un interessante impegno degli scuri, come sistema di protezione dalla luce da una parte

e la loro particolare applicazione alle strutture lignee aggettanti, che per conformazione e struttura potrebbero essere considerate particolari rivisitazioni della tradizionale *maharabiya*. In questo progetto l'architettura storica e il linguaggio contemporaneo generano uno spazio intimo all'interno della città, un luogo che appartiene alla quotidianità.

#### 4.2.2 La rivisitazione della *mashrabiya*<sup>22</sup>

Tipici della tradizione araba sono i frangisole tessuti nella struttura muraria con un complesso ricamo ornamentale: si tratta delle cosiddette *mashrabiye* o gelosie, che spesso vanno anche a costituire notevoli aggetti. Si tratta di sorte di balconi che proiettano l'abitazione verso lo spazio pubblico. L'interessante esempio della *mashrabiya* islamica è determinato dal grande valore estetico, che diventa un elemento centrale nella composizione della facciata. Si tratta di aggetti importanti (possono infatti interessare anche interi ambienti) che consentono aperture più ampie rispetto a quelle del piano terra, di dimensioni ridotte e disposte più in alto della soglia visiva dei passanti. L'aggetto è sostenuto da mensole in legno, pietra o mattoni ed è funzionale alla proiezione dell'ombra che gettano sulla strada ed alla protezione dalle piogge come accade nei Balcani, Turchia e Grecia continentale.<sup>23</sup>

*Mashrabiya* o *moucharabieh* deriva dalla parola araba che traduce il verbo "bere", infatti, originariamente identificava il "luogo del bere", cioè uno spazio a sbalzo su travi, all'interno del quale venivano poste a raffreddare brocche d'acqua, utilizzando i flussi d'aria che circolavano attraverso le

<sup>22</sup> Cfr. C. TROMBETTA, *L'attualità del pensiero di Hassan Fathy nella cultura tecnologica contemporanea*, Rubbettino Editore, 2002.

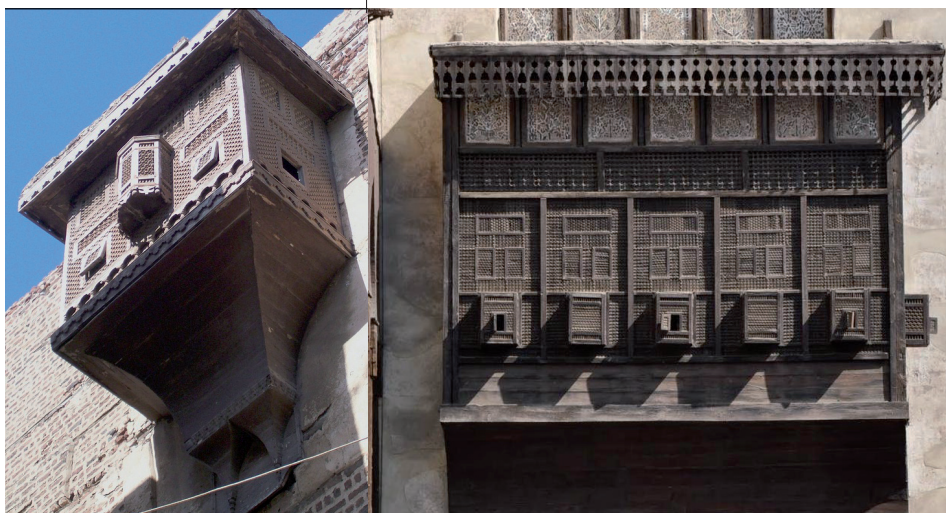
<sup>23</sup> Diversamente accade nelle tipologie a blocco, prive di patio o corte, diffuse nei rilievi, il cui spazio esiguo rende necessario creare spazi ulteriori, funzionali all'abitazione, i cui affacci si rivolgono allo spazio pubblico, determinando la presenza di balconi che rendono le tipologie più estroverse, nonostante la distribuzione delle funzioni veda lo spazio abitativo solitamente collocato al primo livello, non direttamente accessibile dalla strada pubblica e al riparo da sguardi indiscreti.

Altre soluzioni ricorrenti nelle regioni a nord del bacino, sono i balconi in pietra e legno della Grecia, in ferro di Italia e Spagna, che si proiettano sulla strada e formano una soglia d'ingresso al piano superiore, connessa con la scala esterna di accesso all'abitazione.



38

39 | 40



38. Mashrabiya. Bayt Al-Suhaymi, antica abitazione sotto tutela del 1648. Il Cairo, Egitto.

39. Il centro dell'antica città di Rosetta presenta un considerevole numero di abitazioni realizzate in uno stile chiamato "Delta" per via della forma delle *mashrabiye* presenti, Egitto.

40. Esempio di *mashrabiya*.

aperture. Attualmente questo termine viene usato per indicare delle aperture schermate da una griglia formata da piccole balaustre lignee, di sezione circolare, disposte ad intervalli regolari a formare spesso delle decorazioni minute di tipo geometrico.

La *mashrabiya* possiede cinque funzioni e, in relazione a tutta una serie di condizioni ambientali da soddisfare, ne sono state sviluppate diverse tipologie. Queste funzioni riguardano il controllo del passaggio della luce, del flusso d'aria, della riduzione della temperatura, delle correnti, dell'aumento del livello dell'umidità ed, infine, dell'esigenza della privacy. Ciascuna tipologia nasce per soddisfare alcune o tutte le funzioni descritte.

Quando si progetta una *mashrabiya*, è la dimensione degli interstizi (cioè gli spazi tra le balaustre adiacenti) che varia, insieme al diametro delle balaustre stesse. Esistono dei termini specifici per identificare alcuni di questi motivi.

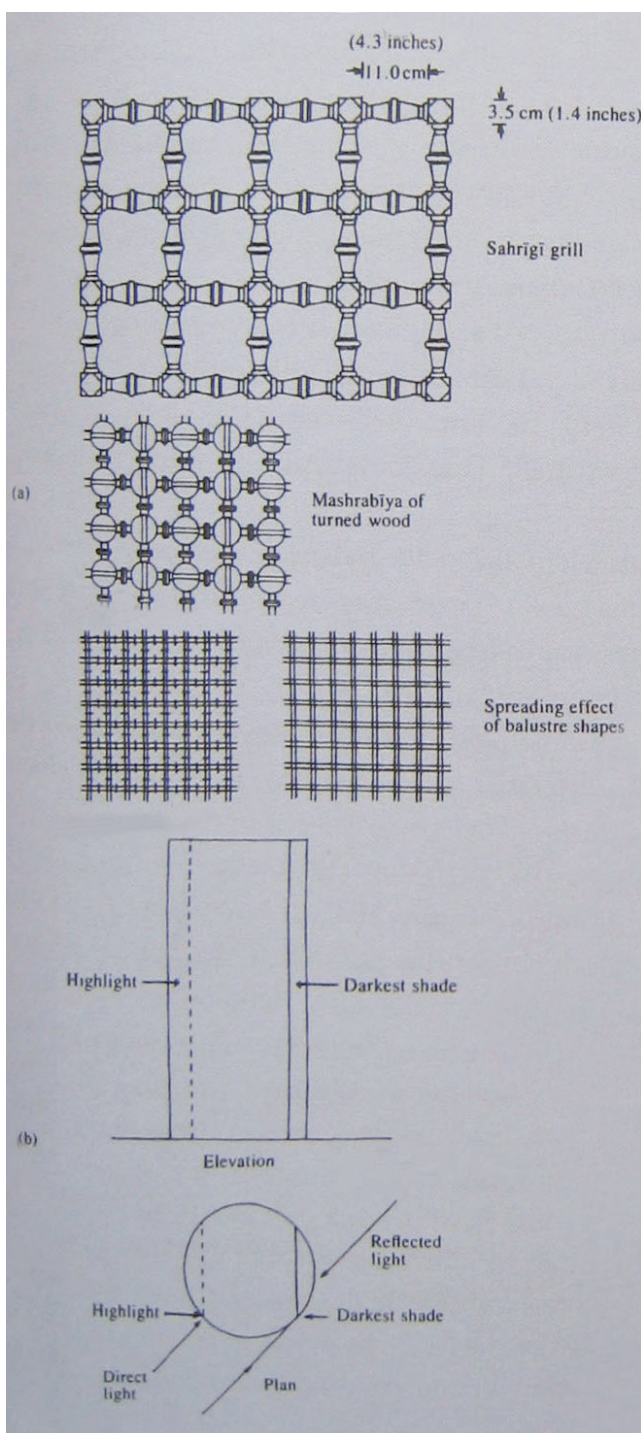
La luce del giorno che entra in un ambiente attraverso un'apertura esposta a sud presenta due componenti: l'elevata intensità della radiazione diretta, che penetra nell'ambiente con un angolo molto ampio e normale alla superficie dell'apertura, ed il bagliore riflesso di minore intensità, che entra quasi perpendicolarmente all'apertura stessa. Poiché la luce solare diretta che passa attraverso le aperture ha l'effetto di riscaldare le superfici dell'ambiente, è meglio schermare tale radiazione. Il bagliore riflesso, benché sia meno intenso e trascurabile dal punto di vista termico, produce però degli effetti visivi fastidiosi.

Le dimensioni degli interstizi e delle balaustre di una *mashrabiya* vengono regolate per intercettare la radiazione solare e presentano una dimensione ridotta. Gli elementi che costituiscono la griglia sono di sezione circolare e modulano la luce che raggiunge la loro superficie, attenuando il contrasto che si viene a creare tra il colore scuro degli elementi opachi della griglia e la luminosità dei raggi che entrano attraverso gli interstizi. Quindi, utilizzando la *mashrabiya* l'occhio non viene abbagliato da tale contrasto come nel caso del *brise-soleil*. La caratteristica forma della griglia, con le sue linee interrotte dalle sezioni sporgenti delle balaustre crea una sagoma che conduce l'occhio da una balaustra all'altra attraverso gli intervalli di luce, sia in senso verticale che orizzontale. Tale disegno distribuisce uniformemente la veduta esterna entro il piano dell'apertura e così facendo la veduta esterna si sovrappone al disegno del *lamashrabiya*, tale da creare sulla superficie vetrata in ombra, un effetto simile al pizzo. All'altezza degli occhi

41. Analisi della caduta della luce su una *mashrabiya*: (a) diversi esempi di disposizione delle grate; e (b) l'effetto della caduta della luce su un cilindro. Il chiaroscuro (l'alternarsi di luce e ombra) del cilindro attenua l'effetto riflettente dato dal contrasto luce-ombra che si ha guardando dall'interno verso la luce all'esterno. [Tratto da: C. TROMBETTA, *L'attualità del pensiero di Hassan Fathy nella cultura tecnologica contemporanea*, Rubbettino Editore, 2002].

Accanto, una serie di dettagli costruttivi e motivi geometrici in corso di realizzazione





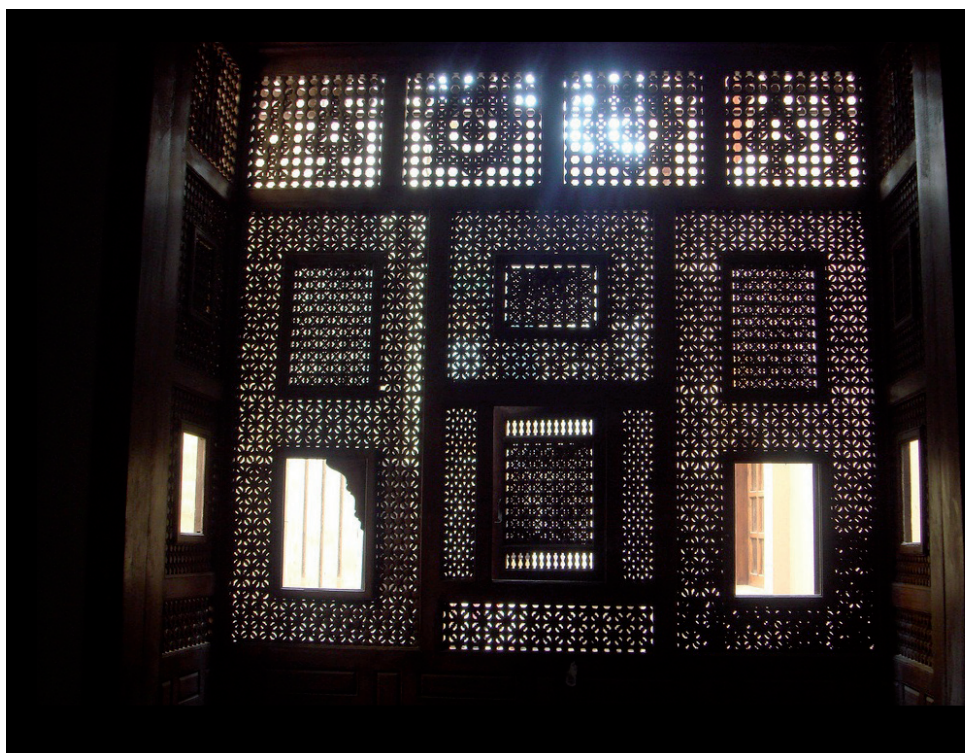
dell'osservatore, gli elementi delle balaustre della *mashrabiya* sono posti a brevissima distanza l'uno dall'altro, proprio allo scopo di schermare i raggi solari diretti e di attenuare l'abbagliamento derivante dal contrasto degli elementi del disegno. Tuttavia, per rimediare all'effetto oscurante che ad essi si accompagna, sono previsti interstizi più ampi nella parte superiore della *mashrabiya*. Questa disposizione modulata degli elementi delle balaustre permette alla luce riflessa di illuminare la parte superiore della stanza, mentre uno sbalzo posto al di sopra dell'apertura, come si può osservare in una veduta esterna di una *mashrabiya* a due piani, impedisce alla luce diretta del sole di entrare. Allo stesso modo, nelle aperture poste sulle facciate a nord, dove la luce diretta del sole non costituisce un problema, gli interstizi sono piuttosto ampi per consentire un'adeguata illuminazione dell'ambiente.

Per provvedere alla circolazione dell'aria, l'impiego di una *mashrabiya* con interstizi ampi assicurerà comunque, nell'ambito della griglia, una percentuale di superficie aperta tale da consentire un adeguato apporto d'aria. Dove considerazioni legate alla luce del sole richiedono interstizi di dimensione ridotta, tale da non fornire l'areazione sufficiente, può essere utilizzata una griglia a maglie larghe nella parte superiore della *mashrabiya*, in prossimità della parte aggettante. Per questa ragione una *mashrabiya* tipo è generalmente costituita da due parti: una sezione inferiore costituita da una balaustra sottile con una maglia fitta, e una parte superiore costituita da una maglia larga di legno tornito secondo un disegno chiamato *sahyigi*. Se anche questa soluzione non è in grado di garantire sufficienti flussi d'aria a causa della dimensione ridotta degli interstizi necessaria per ridurre l'abbagliamento, le dimensioni della *mashrabiya* possono essere aumentate fino a coprire aperture di qualsiasi dimensione, fino al caso estremo di occupare l'intera parete di un ambiente. La grande dimensione di questa *mashrabiya* aiuta anche a compensare l'effetto oscurante della grata. In alcuni luoghi la *mashrabiya* viene usata all'interno per consentire la ventilazione incrociata fra gli ambienti, come avviene in alcune case di Gedda in Arabia Saudita.

Il concetto alla base della *mashrabiya* viene sempre utilizzato nelle aree caldo-secche, particolarmente nel medio oriente e nell'Africa del Nord, ma anche in India, dove tale sistema viene chiamato *jali*.

Le funzioni di raffrescamento e umidificazione sono strettamente connesse. Tutte le fibre organiche come il legno, di cui è composta una *mashrabiya*, assorbono, trattengono e rilasciano velocemente notevoli quantità d'acqua.

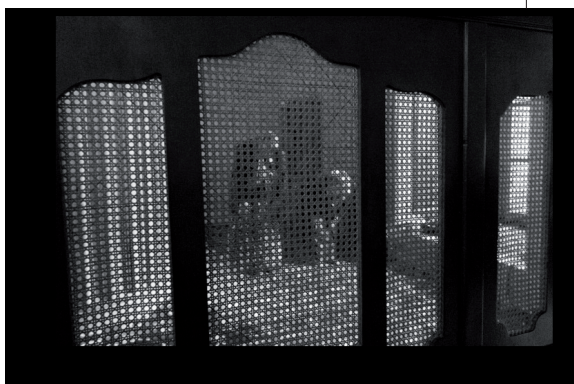




42

43

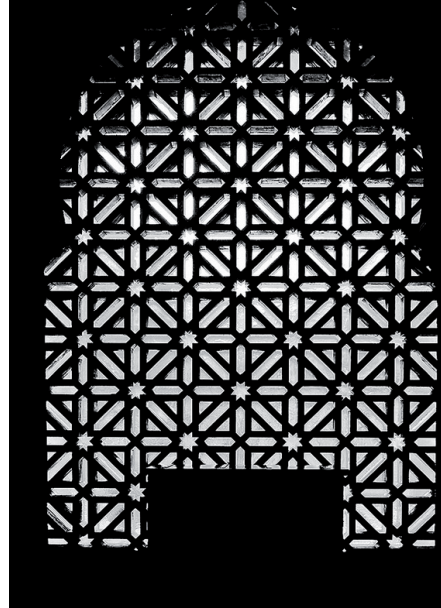
44



42. Uno degli antichi ingressi della moschea di Abderramann I, chiusa da un reticolo geometrico. Cordoba, Spagna.

43. *Mashrabiya*, Abitazione di Gamal al-Din al-Dhahabi, Il Cairo, Egitto.

44. Vista attraverso una *mashrabiya*.



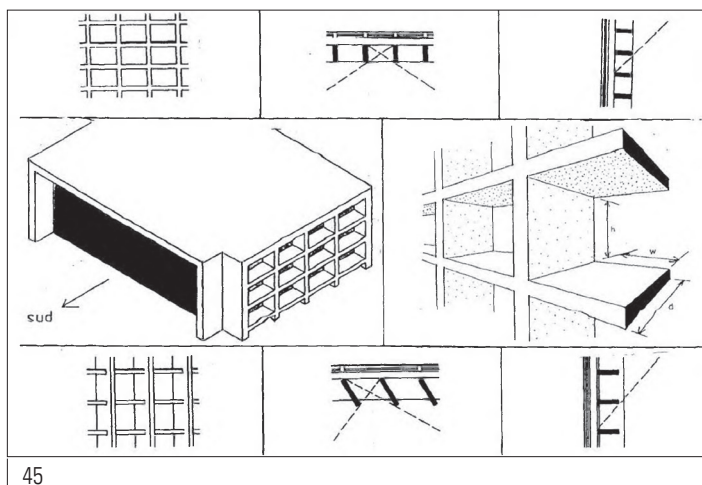
Tutte le piante regolano la temperatura della loro superficie esterna attraverso processi di aspirazione ed evaporazione chiamati evapo-traspirazione: la linfa scorre attraverso le fibre fino alla superficie esterna della pianta, dove evapora, raffreddandola. Similmente, le fibre legnose conservano queste proprietà una volta tagliate ed usate nelle costruzioni, almeno fin tanto che i pori non sono ostruiti da pitture impermeabili. Le correnti d'aria che passano attraverso le maglie di legno poroso della *mashrabiya*, cederanno una parte della loro umidità agli elementi delle balaustre, durante le ore notturne. Quando, invece, la *mashrabiya* è riscaldata direttamente dalla luce del sole, questa umidità verrà restituita all'aria che passa attraverso le maglie. Si può usare questa tecnica per aumentare l'umidità dell'aria secca, durante il giorno, permettendo di raffrescare ed umidificare l'aria nel momento di maggior bisogno. Le balaustre e gli interstizi della *mashrabiya* hanno dimensioni ottimali, sia relative che assolute, che si basano sulla quantità di superficie esposta all'aria e sulla velocità di attraversamento. Perciò se si aumenta l'area della superficie, aumentando le dimensioni delle balaustre, aumenta anche il raffrescamento e l'umidificazione. Bisogna inoltre considerare che uno schermo di maggiori dimensioni, non solo dispone di maggiore superficie per l'assorbimento e la dispersione del vapore acqueo, ma anche di un volume maggiore: ciò significa che può trattenere una maggiore quantità di vapore, che verrà rilasciato in un arco di tempo più lungo. Oltre a questi aspetti fisici, la *mashrabiya* assolve anche ad un importante funzione sociale, essa consente una certa privacy alle persone che si trovano all'interno, pur consentendo loro, al contempo, di vedere all'esterno attraverso la griglia. Perciò una *mashrabiya*, che interessa un'apertura che si affaccia sulla strada presenta interstizi di piccole dimensioni ad esclusione della parte al di sopra del livello dello sguardo. Focalizzando lo sguardo sullo schermo, la *mashrabiya* appare come una parete illuminata. Quando, invece, lo focalizziamo oltre il reticolo, la veduta esterna appare piuttosto chiara, e solo leggermente ostruita.

### La parete-diaframma

Probabilmente trae ispirazione dalla *mashrabiya* o dallo *jali* indiano, che, come abbiamo visto, giocano su sottili trame geometriche, il moderno sistema ad elementi fissi posti perpendicolarmente tra di loro, detto a “carabottino”, uno tra i più adatti per schermare superfici vetrate poste ad est ed ovest in climi molto caldi.

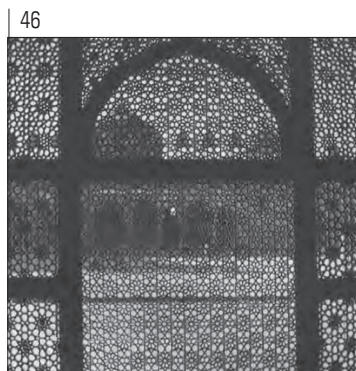
Tale sistema risulta efficace in quanto permette di controllare l’ingresso dei raggi solari sia alle diverse ore del giorno che nelle diverse stagioni, ma uno degli svantaggi è la ridotta visione dell’esterno attraverso la schermatura. Un esempio storico è il “brise-soleil” sviluppato da Le Corbusier, una trama modulare alla scala delle singole stanze.

Molti architetti hanno capito l’importanza delle schermature anche rispetto



45. L’effetto schermante del sistema grigliato risulta essere equivalente alle varie scale, ma la vista dall’interno e l’aspetto estetico può variare grandemente a seconda del disegno utilizzato. Per quanto riguarda la penetrazione del sole, la scala della trama può essere variata in ogni momento fintanto che il rapporto di  $h/d$  e  $w/d$  rimangano costanti. [Tratto da: L. CECCHERINI NELLI, E. D’AUDINO, A. TROMBADORE, *Le schermature solari*, Alinea, Firenze 2007, p. 49].

46. Tipico *Jari* indiano.



al valore architettonico e compositivo che, grazie ad esse, l'edificio assume.<sup>24</sup>

Interessanti esempi di questa ricerca li ritroviamo in Louis Kahn, nel periodo più maturo, il quale sembra ispirato dall'impegno di rendere la radiazione solare l'elemento determinante della sua architettura. Si tratta in particolare di tre realizzazioni in paesi dal clima molto caldo, una in Africa e due in Asia.

Negli anni 1959-61, durante un soggiorno a Luanda (Angola) in seguito all'incarico relativo al progetto del *Nuovo Consolato Americano*, Kahn si rende conto di quale illuminazione abbagliante e quale calore siano generati dal sole allorché colpisce le superfici esterne degli edifici senza incontrare schermature intermedie. Ne deriva l'invenzione di un muro posto dinanzi alla finestra, una sorta di *brise-soleil* rivisitato in chiave monumentale, forato in modo da regolare l'accesso della luce negli ambienti interni; in questo modo viene data risposta al problema dell'incidenza diretta del sole sulle facciate.

A questo punto l'architetto affronta la questione del calore generato dalla copertura invasa dal sole e nasce un secondo elemento che potremo chiamare "sdoppiamento del tetto in due superfici separate", una per la pioggia e una per il sole, distanziate di 1,80 metri. Il tetto superiore, in questa soluzione, blocca i raggi solari e crea un'intensa circolazione d'aria in tutto l'edificio.

Nel complesso dell'*Assemblea a Dacca in Bangladesh*, degli anni 1962-74, vediamo scomparire gli elementi che a Luanda proteggevano dal calore solare in quanto dispositivi "aggiunti": è la stessa struttura dell'edificio, grazie alla frantumazione del perimetro esterno e allo studiatisimo sistema di filtraggio dei raggi luminosi a rendere confortevole lo spazio interno.

Questa ricerca è presente, negli stessi anni, nella costruzione dell'Istituto per la formazione dei quadri dirigenti ad Ahmedabad in India.

La rilevanza dei fattori climatici nel determinare la struttura dell'insieme è raccontata dall'architetto:

«Le case sono orientate nella direzione del vento: tutti i muri sono paralleli a questa direzione. Essi sono tracciati diagonalmente attorno a un cortile, al fine di delimitarlo e di conservare la regolarità richiesta dall'orientamento...

Nell'edificio della scuola si noterà che ho inserito un pozzo di luce. Io credo che sia, in un certo modo, superiore all'accorgimento che avevo inventato a

24 L. CECCHERINI NELLI, E. D'AUDINO, A. TROMBADORE, *Le schermature solari*, Alinea, Firenze 2007, p.49.



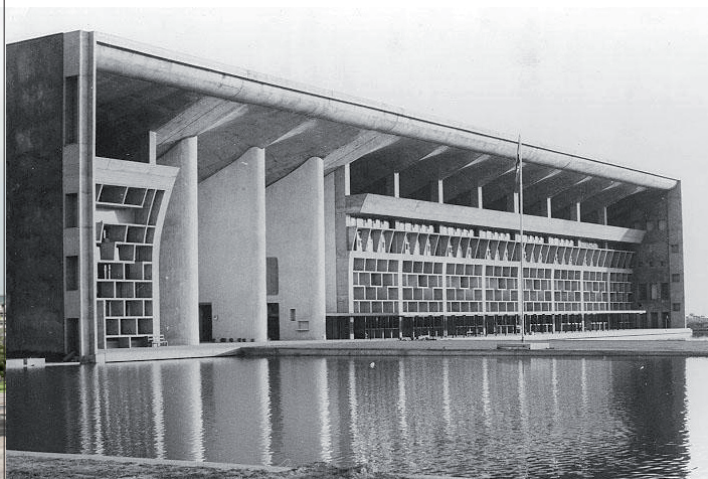


47 | 48

47. Louis Kahn, Assemblée a Dacca, Bangladesh, 1962-1974.

48. Louis Kahn. Istituto per la formazione dei quadri dirigenti ad Ahmedabad, India, 1974s.

49 | 50



49. Le Corbusier, La torre d'ombre, Chandigarh, India, 1958.

50. Le Corbusier, Hight Court, Chandigarh, India, 1958.

Luanda, perché là avevo tirato su un muro per schermare il sole e modificare il riverbero, mentre qui la soluzione diventa parte integrante della composizione. Si potrebbe chiamarlo un bow-window rivolto al contrario».<sup>25</sup>

Anche Le Corbusier ha utilizzato spesso elementi frangisole come elementi architettonici caratterizzanti. Uno dei migliori esempi si trova nella città indiana di Chandigarh, negli edifici del governo.

L'uso delle schermature meglio conosciute come *brise-soleil* e delle coperture aggettanti sono gli elementi dominanti dell'*Hight Court*. Le Corbusier in questo edificio è stato influenzato dall'architettura indiana infatti il Palazzo del Maharajà a Mysore ha molti elementi in comune con la *High Court*.

La torre d'ombre di Le Corbusier, realizzata nel 1957-58 è progettata ai bordi del Campidoglio, tra il Palazzo di Giustizia e il Parlamento.

È una hall aperta, molto alta e ombreggiata. L'edificio è orientato verso Nord-Sud. Il lato Nord è completamente aperto, mentre le altre tre facciate sono munite di brise-soleil. All'Atelier di Le Corbusier il corso del sole in tutte le stagioni è stato esaminato e annotato molto minuziosamente per determinare l'orientamento dei *brise-soleil*.<sup>26</sup> Lo studio dei brise-soleil è accurato in modo da consentire una ottima illuminazione interna con le variazioni degli effetti della luce solare nell'alternarsi delle stagioni. La facciata Sud è stata realizzata in modo che rimanga sempre in ombra nei periodi più caldi, mentre il sole, in inverno, penetra negli ambienti interni.

È uno spazio studiato per essere raffrescato al suo interno nelle calde giornate indiane, in modo che tale ambiente diventi luogo di incontro, di riflessione, di meditazione.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Da ENEA, *Architecture and Energy*, Roma, 1997.

<sup>26</sup> LE CORBUSIER, *Oeuvre complète*, vol. VIII.

<sup>27</sup> «Ma il sole, lo studio del cui percorso determina la composizione delle facciate, è anche strumento di luce e di ombra e quindi di Architettura».

Con l'invenzione del cemento armato Le Corbusier fa diventare la parete esterna "il pannello di vetro" che permette alla luce di entrare e si apre sul panorama esterno.

«...Va da sé che, ovviamente, si porranno nuovi problemi: il riscaldamento dei locali, la loro ventilazione e soprattutto... le condizioni del soleggiamento dell'entrata benefica del sole in inverno, dell'entrata catastrofica del sole in estate...

Il gioco delle stagioni apporterà una variata gamma di benefici e misfatti: al solstizio d'inverno, il sole è basso sull'orizzonte e i suoi raggi sono i benvenuti all'interno dell'alloggio, dove essi riscaldano psicologicamente e fisicamente; le mezze stagioni, primavera ed autunno, gratificano l'uomo di un sole dolce; ma il solstizio d'estate e la canicola, con le sue temperature insopportabili, hanno fatto dell'amico sole un nemico implacabile.



L'impiego della schermatura, eredità della tradizione, riscoperta e reimpiegata dai maestri del moderno si ritrova in alcuni interessanti progetti e crea un diaframma che riveste l'intera parete.

Nel caso dell' Equipamento social en Roses (Spagna), il gruppo di progettisti EXE crea una vera e propria facciata ventilata rifinita con pannelli forati che formano un mosaico geometrico che segue il modello dell'originale disegno della pavimentazione dell'edificio precedente. Il richiamo alla tradizione araba è molto forte. La facciata è modulata attraverso una serie di aperture di differenti grandezze, a seconda delle necessità degli ambienti interni ed in grado di confrontarsi con la dimensione delle finestrate degli edifici storici che lo circondano.

Attraverso la facciata ventilata e la luce notturna, questa particolarità si rivela. I pannelli di rivestimento dell'edificio sono in materiale polimerico e sono stati scelti secondo una finitura molto speciale e personalizzata, con la quale è reso omaggio ad Anna Marés, l'ex proprietaria. I pannelli installati sono stati, infatti, forati secondo un motivo geometrico che segue lo stesso disegno del mosaico originale che ricopriva il pavimento dell'edificio. L'installazione ha richiesto una grande cura per fare in modo che il motivo potesse essere letto e visualizzato correttamente. Per rendere il mosaico sono stati progettati 24 pannelli differenti.

L'obiettivo era quello di porre tutta l'enfasi sulla storia del sito in cui l'edificio sorge, a testimonianza dell'esistenza del precedente popolare Estanco de la Punta de Anita. Ma non solo, è evidente la ripresa della tradizione della gelosia araba, applicata all'intero involucro dell'edificio e non in una sola sua parte, per creare una facciata ventilata.

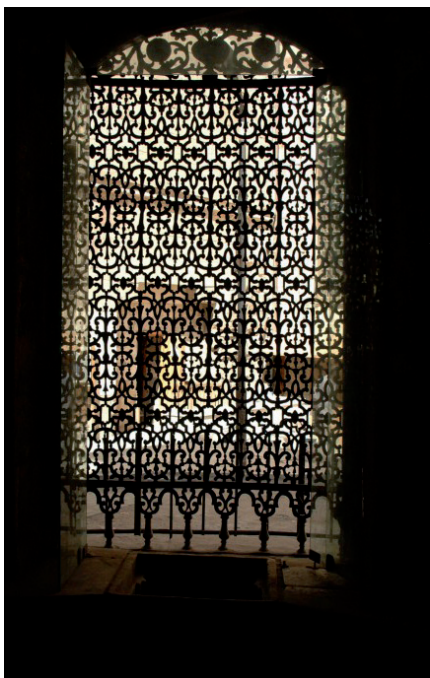
Il progetto ha impiegato le più recenti innovazioni nei sistemi di costruzione, alla ricerca di materiali e sistemi costruttivi sostenibili e rispettosi

---

In queste ore calde il bisogno d'ombra diviene imperativo: bisogna otturare le finestre, bisogna "diaframmare" il pannello di vetro. Quali sono i mezzi disponibili?...

Nell'edificio "Clarté" di Ginevra... noi siamo stati allettati istintivamente da lavori che ci avvicinano al frangisole. Io disegno i pavimenti, essi si prolungano al di là del pannello di vetro con un balcone che sporge di un metro e mezzo munito di parapetto. Una prima ombra è provocata; vi si aggiunge per la canicola il complemento delle imposte scorrevoli installate sul fronte dei parapetti dei balconi, creando così condizioni molto soddisfacenti di penetrazione del sole in inverno (sole basso sull'orizzonte) e di ostacolo al sole in estate (sole alto sull'orizzonte)».

Cfr. Da ENEA, *Architecture and Energy*, Roma, 1997.



52

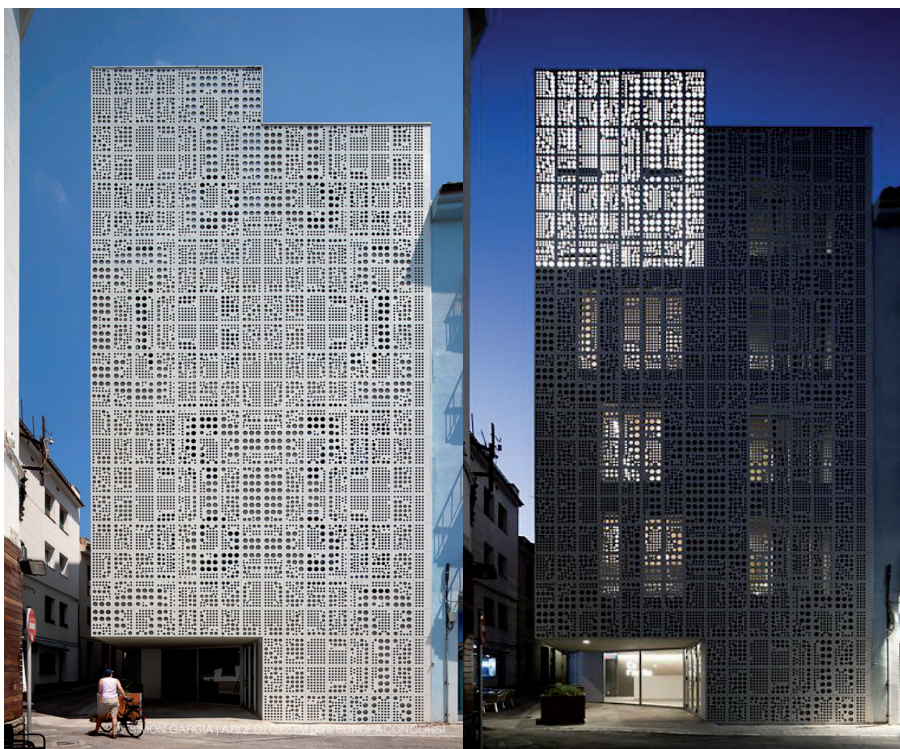
53



51. Exe.arquitectura, Equipamiento Social Ca L'Anita-Estanc de la Punta, Roses, Girona, Spagna. La facciata è modulata attraverso una serie di aperture di differenti grandezze, a seconda delle necessità degli ambienti interni ed in grado di confrontarsi con la dimensione delle finestrate degli edifici storici che lo circondano.

52. 53. Exe.arquitectura, Equipamiento Social Ca L'Anita-Estanc de la Punta, Roses, Girona, Spagna. È evidente la ripresa della tradizione della gelosia araba, applicata all'intero involucro dell'edificio e non in una sola sua parte, per creare una facciata ventilata.

51



dell'ambiente. Il lavoro è stato svolto in conformità con gli standard della certificazione LEED, che seleziona materiali e tecniche tra quelle aventi minor impatto ambientale, in termini di inquinamento e consumo delle risorse non rinnovabili, tenendo conto del processo di fabbricazione, assemblaggio, manutenzione e riciclaggio e considerando aspetti come la radiazione solare ed il consumo energetico.

Altro progetto interessante per l'utilizzo dei diaframmi è l'ampliamento del Municipio di Baeza ad opera di Iñigo de Viar. Nella prima parte della ricerca abbiamo parlato delle varie posizioni emerse all'interno del dibattito italiano degli anni '50 e '60 riguardo l'intervento su edifici e centri storici e consolidati. Abbiamo visto come la tradizione architettonica italiana non contempli facilmente il recupero di edifici esistenti di cui sia prevista la totale o parziale trasformazione. Esiste una certa resistenza a pensare l'edificio come un organismo capace di assumere sembianze differenti a seconda delle esigenze che variano nel tempo e determinano funzioni diverse dalle originarie. Le posizioni sono molteplici a questo proposito, e se Michelucci arriva ad accettare la demolizione della sua Borsa merci a Pistoia nel 1961, per assecondare le nuove esigenze urbane, oggi molti interventi contemporanei vengono "censurati" per la difficoltà a superare un tabù tutto italiano. Il concetto di "città variabile" di cui parla Michelucci, non trova riscontro nell'evoluzione contemporanea della città storica.

Diversa è la situazione in Spagna, e tra gli esempi Iñigo de Viar interviene sull'esistente edificio del Municipio di Baeza partendo dal presupposto che l'unico modo perché questo sopravviva dipende dalla sua capacità di adattarsi alle modificazioni e l'architetto non può sottrarsi all'evoluzione dell'edificio. L'azione proposta prevede sì il recupero, ma anche e soprattutto la stimolazione della crescita e delle potenzialità dell'edificio pubblico, che deve pertanto mettersi in relazione con la vita relazionale ed amministrativa della città. Iñigo de Viar ha scelto di intervenire sulla base delle suggestioni offerte dall'edificio stesso e dalla memoria che contiene. Da una parte, quindi, la considerazione dell'edificio come pezzo unico, dall'altro il frammento di un tutto che da quel tutto si è distaccato e rispetto al quale è possibile stabilire nuove relazioni. L'architettura è un modo di essere nel tempo, un'evoluzione che dura, è un processo di sottrazione e di addizione e mutamento, che contribuiscono a creare la memoria collettiva. Un processo che ci fa percepire le cose come un continuum.

Al recupero dell'esistente corrisponde la progettazione contemporanea di volumi in aggiunta. L'uso di materiali come legno e pietra lega il nuovo all'esistente. Due grandi lucernari consentono di far entrare la luce negli spazi comuni interni. Una luce che incontrando i pannelli in legno che schermano la facciata crea delle vibrazioni di luci ed ombre che ricordano, ancora una volta, la luce frammentata degli ambienti arabi. Nuovamente si ripropone il tema del diaframma secondo un particolare motivo geometrico a protezione della facciata vetrata.

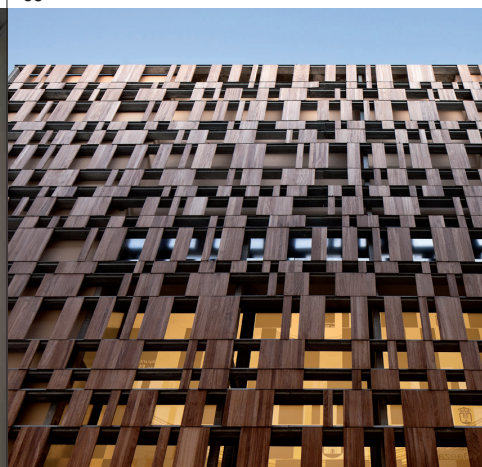
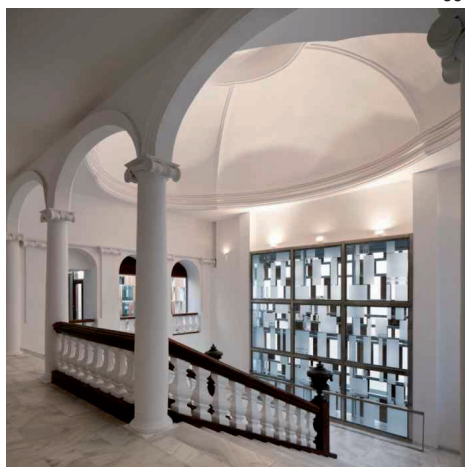


54

54. Iñigo de Viar, Recupero del Municipio di Baeza, Baeza, Jaén, Spagna, 2009-2011. Vista dei nuovi volumi in aggetto sulla corte interna.

55. 56. Iñigo de Viar, Recupero del Municipio di Baeza. Il diaframma propone un sistema di pannelli in legno che vibrano al contatto con la luce dei lucernari. Incontrando i pannelli in legno, crea delle vibrazioni di luci ed ombre che ricordano ancora una volta la luce frammentata degli ambienti arabi.

55 | 56



### ***La schermatura diventa involucro***

In alcuni progetti, l'esempio degli effetti luminosi prodotti dalla mashrabiya è riproposto facendo in modo che la schermatura diventi l'involucro dell'intero edificio. È il caso del Museo del Agua, realizzato ad opera di Juan Domingo Santos nei pressi della Serra Nevada. Il nuovo elemento verticale si offre come spazio simbolico. Una geometria regolare, un parallelepipedo slanciato verso l'alto, composto da listelli di legno affiancati e sovrapposti, a formare un efficace filtro per luce e aria come negli originari bungalow delle terme poco distanti. L'ingresso alla torre corrisponde ad una passerella che estende all'interno dell'edificio il cemento della piazza e che permette di cogliere, sospesi sull'acqua, il gioco di luci e ombre prodotto dalle facciate che offrono un'esperienza simile a quella dei riflessi nei bagni islamici. La componente dinamica dell'acqua, che caratterizza tutta la regione ed è presente all'interno del progetto, rinvia, in senso simbolico, all'idea della vita ed, in senso materiale, ai suoi effetti tattili/visivi, alla sua capacità di rompere la staticità dell'architettura e consentire di vivere, percepire i suoi spazi nella forma più completa attraverso la fisicità del corpo.

Tale attrazione per l'acqua si riconosce nell'Alhambra di Granada con le sue fontane, gli specchi e i percorsi d'acqua che animano gli spazi del Palazzo nel susseguirsi dei secoli.

Troviamo un principio simile applicato nell'intervento di Antonio Jiménez Torrecillas per l'intervento di recupero della Torre dell'Homenaje a Huescar, per il suo riutilizzo come Belvedere, visto che, al di là delle ragioni e dei modi in cui sarà portato avanti il suo percorso ricostruttivo, la salvaguardia del manufatto storico è anche un importante tentativo di ripristino di quei vincoli visuali, di quel tessuto percettivo di relazioni tra monumento e paesaggio, tra ambiente costruito e ambiente naturale che la civiltà contemporanea tende, viceversa, a dissolvere in quanto estranei all'autoreferenzialità della cultura urbana.

La Torre di Huéscar nasce come punto di osservazione militare. Distrutta nella sommità in seguito alla conquista della città nel 1434, diventa un edificio civile. L'obiettivo del recupero è ripristinare il suo ruolo di punto di osservazione sull'orizzonte, realizzando una struttura che renda possibile vedere il paesaggio, riproponendone la funzione di controllo visivo sul territorio, favorita dalla favorevole posizione topografica e perduta in seguito





57

57. Juan Domingo Santos, Museo del Agua, Lanjarón, Spagna, 2009. Il cortile d'ingresso è composto di lastre di cemento prefabbricate ed un tappeto ligneo di forma rettangolare costituito da tronchi d'eucalipto sezionati orizzontalmente. L'ingresso del museo è rimarcato dalla presenza di un padiglione ligneo a base rettangolare.

58. 59. Juan Domingo Santos, Museo del Agua, Lanjarón, Spagna, 2009. Il padiglione invita il visitatore a lasciarsi prendere dall'effetto cangiante della luce e dell'ombra. Come nota Santos, «dà una sensazione simile al bagno islamico». Nell'immagine 59 è rappresentato il bagno islamico dell'Alhambra.

58



59





alla distruzione. L'intervento è esplicitamente contemporaneo, ma riesce a salvaguardare, riproporre l'idea della passeggiata sul torrione al fine di raggiungere la vista dell'orizzonte. Ecco perché questo intervento è visto più come un'evocazione più che un restauro, nonostante avvenga nel rispetto del documento storico e delle eventuali letture future.

La struttura presenta una palizzata lignea di stampo medievale, che prevede rampe per la salita, crea nuove viste e spazi, riconoscendo che, già prima della sua trasformazione in senso difensivo, il sito costituiva già un punto di riferimento geografico. Dovendo essere escluso il restauro di una forma originale, nel momento in cui questa era stata persa nell'oblio dei secoli, 600 anni dopo la sua distruzione, il progetto ha reinventato la forma della torre in modo rispettoso e francamente contemporaneo, restituendo ad essa il suo significato e la funzione originaria. L'intervento è un vero e proprio progetto, che prescinde da qualsiasi idea figurativa e, liberatosi dalla tirannia di una forma esistente, si ricolma di un significato simbolico. Questo stabilisce un rapporto dialettico, un'interazione sincronica tra passato e presente.

Il progetto si occupa, da un lato, del consolidamento dell'impianto strutturale della torre, composto da una muratura perimetrale in pietra calcarea mista ad altri materiali lapidei, tratti in parte anche da una necropoli romana, e da un pilastro centrale che contribuisce a sostenere il solaio e, dall'altro, del restauro della sua immagine simbolica, posizionando sopra tale piano una struttura in legno. Il disegno del nuovo volume aggiunto, che si rifà alle palizzate delle fortificazioni medioevali, consiste in una serrata sequenza d'aste lignee che accompagnano un camminamento perimetrale e una doppia rampa per raggiungere il belvedere e, nel contempo, creano un suggestivo effetto di ombre vibranti, che ricorda quello delle gelosie arabe.

L'intento del progettista è quello di rimodellare l'antica sagoma della torre in termini formalmente allusivi: un'operazione di risarcimento che deve essere considerata come evocazione di una realtà perduta, piuttosto che la restituzione di una morfologia non totalmente definita. La ridefinizione della figura architettonica, pur attraverso un'aggiunta con una sua forte valenza iconica, manifesta tuttavia il massimo rispetto per la costruzione originale in quanto è il risultato di un percorso progettuale accompagnato da un'attenta ricerca storiografica e da una lettura critica della realtà fattuale della preesistenza.

La coppia di edifici che formano la nuova torre determina un dualismo



61



62



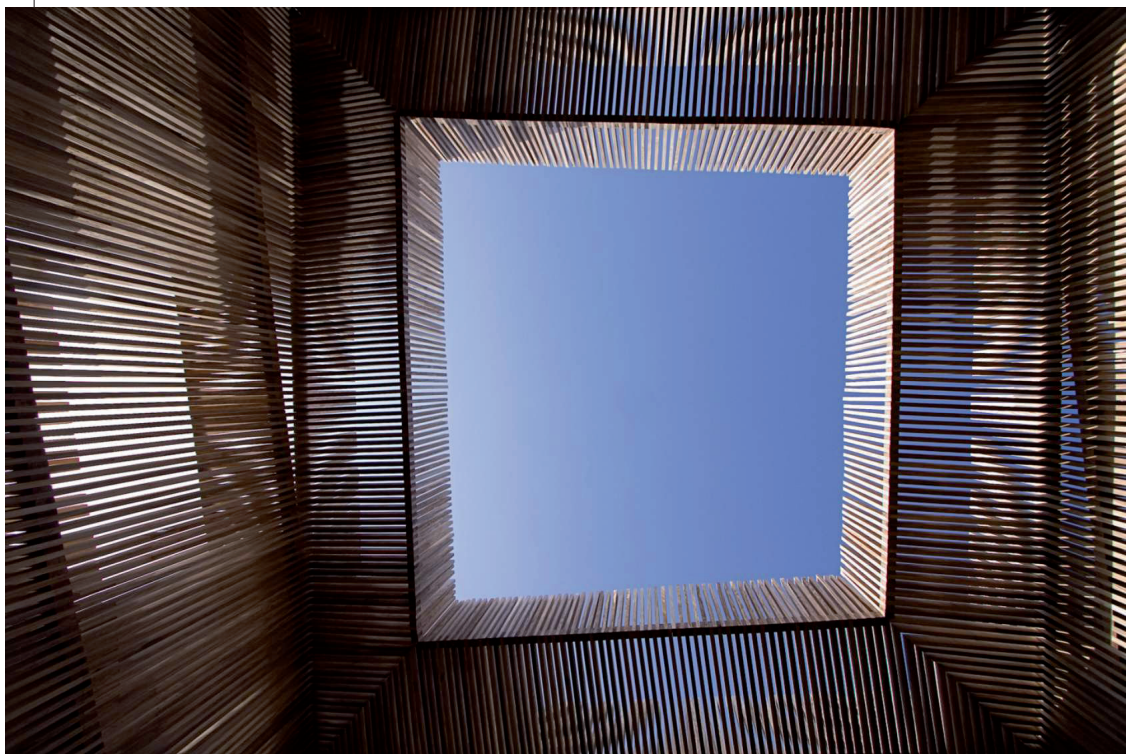
60

60. A. J. Torrencillas, Torre del Homenaje, Huéscar, Spagna, 2000-2007. La Torre si compone di due costruzioni unite da un passaggio di poco più un metro di larghezza.

61. 62. 63. A. J. Torrencillas, Torre del Homenaje, Huéscar, Spagna. Il piano terra dell'edificio originario è costituito dai resti della torre: quattro pareti con uno spessore di oltre un metro ed un rivestimento in malta di calce. Le mura definiscono un'ambiente chiuso di oltre cinque metri di altezza, con un pilastro centrale. Sul solaio si innalza una costruzione leggera di listelli di legno, che evoca l'archetipo della palizzata medievale. Sintetizzata in una nuova forma del costruire, la struttura evoca l'effetto di luce/penombra e frammentazione vicino a quella della gelosia islamica che, come il velo fine della seta, concede un vantaggio visuale a chi resta in penombra e osserva impunemente chi si trova nella zona di luce. Il percorso è costituito da un sistema di rampe che consentono di raggiungere il belvedere.

interessante tra il monumento e il paesaggio urbano. Mentre l'edificio principale si distingue in modo significativo come un monumento, la struttura ausiliaria - semi -indipendente, piatta e imbiancata a calce come le strutture vicine - esprime la propria solidarietà con il paesaggio del contesto urbano. Anche duplice è la funzione pubblica: la torre è un punto di riferimento, un segnale di orientamento che dà un senso collettivo, ma anche un belvedere che offre ai cittadini una visione della loro città e dei suoi dintorni. Ancora una volta si ritrova la dialettica dello sguardo, del vedere e dell'essere visto: le stecche di legno della palizzata offrono una vista traforata dell'esterno rendendo quasi impossibile distinguere le sagome in movimento all'interno. Infine, l'ascendente rotta al belvedere offre la più drammatica espressione della dialettica visiva della torre, quando, prima di donare il panorama orizzontale sulla città e la sua comprensione formale, confina lo sguardo in un patio che nega qualsiasi vista dell'orizzonte, imponendo così la verticalità del Axis Mundi.

63 |





## 4.3

**Luce zenitale: i vuoti di patio e corte**

Il recinto è il primo prodotto dell'intervento dell'uomo sulla natura ed il paesaggio mediterraneo ne porta i segni sia negli insediamenti che nei terreni agricoli. Si tratta per lo più di uno spazio enucleato che può trovarsi a definire al suo interno uno spazio ulteriore che, coperto, funge da riparo: si tratta della forma archetipica dell'abitare, la meno specializzata, la cui memoria sopravvive nella casa a corte e a patio, i tipi edilizi più diffusi nei densi tessuti insediativi mediterranei.<sup>28</sup>

In realtà, niente sembra accomunare gli imponenti perimetri murati delle case a corte ai recinti che disegnano il territorio naturale, eppure alla radice, nella centralità dello spazio racchiuso, si può riconoscere lo stesso elemento strutturale, che conserva la propria identità architettonica anche privato della presenza del volume edificato.

Il recinto, infatti, definisce, da solo, uno spazio architettonico ed il contorno, elemento strutturale e formale, separa il vuoto interno, racchiuso e delimitato, dal vuoto indeterminato esterno, e definisce il limite tra interno ed esterno.

Si rende necessario chiarire, di volta in volta, la natura del rapporto tra pieno e vuoto e pertanto i rapporti morfologici tra l'edificio e gli spazi aperti esterni, così come evidenziati dalla configurazione planimetrica del tessuto urbano.

Nel tentativo di definire le modalità compositive di costituzione dello spazio in quanto insieme di pieni e vuoti, per poi analizzare le modalità con cui si relazionano esterno ed interno, P. Eisenman parla di «processo interstiziale», considerando il vuoto ed il pieno figure equivalenti e parallele, che danno origine al luogo attraverso un processo che le «incastra» in un unico sistema di articolazione spaziale. Secondo questo approccio non sussiste una chiarezza gerarchica tra pieni e vuoti, ma domina una certa ambigui-

28 In seguito alle analisi linguistiche condotte sul termine tedesco *wohnen* (abitare), il gotico *wunian* (essere in pace) e *umfriedung* (recinzione), che contiene la parola *friede* (libertà), il filosofo tedesco Heidegger afferma che «abitare significa stare in pace in un luogo protetto».

Partendo dalla disamina sul saggio «Edificare, abitare, pensare» dello stesso filosofo, Christian Norberg Schultz attribuisce al recingere l'atto primigenio della creazione dello spazio architettonico, un microcosmo nella totalità spaziale, attraverso il quale si raduna il mondo: «possiamo concludere che abitare significa radunare il mondo in una costruzione concreta o 'cosa' e che l'atto archetipo dell'edificare è la *Umfriedung* o il recingere».

64. 65. Il paesaggio mediterraneo è segnato dalla presenza del «recinto» come elemento fondativo, alla base dell'abitare dell'uomo sul territorio. Le immagini mostrano i segni dell'intervento antropico nel territorio sardo. [Tratto da: archivio fotografico dei *Manuali del recupero dei centri storici della Sardegna*. Immagini presenti in G.G. ORTU, A. SANNA, (a cura di), *Atlante delle culture costruttive della Sardegna: le geografie dell'abitare*, vol. 1 di *Manuali del recupero dei centri storici della Sardegna*, DEI, Roma 2009].



64

65



tà, accentuata dall'impossibilità di riconoscere nei vuoti specifiche figure geometriche. Da qui segue che i vuoti esterni ai volumi, pubblici o privati, essendo parte integrante dei tessuti insediativi mediterranei, difficilmente possono essere descritti isolandoli dalle caratteristiche architettoniche dei volumi stessi e dalle relazioni che con questi instaurano, senza cancellarne caratteristiche e specificità. Per chiarire le relazioni spaziali all'interno dei tessuti è dunque necessario definire qualitativamente i vuoti, privati o pubblici, che costruiscono l'ambiente urbano ed, in modo più esteso, il paesaggio, attraverso i differenti rapporti di vicinanza e chiusura che instaurano con ciò che è 'esterno' ad essi.

A questo proposito potremo riprendere quanto affermato da M. Zardini in "Paesaggi ibridi": «è opportuno sostituire la parola "vuoto" con la parola interstizio o intervallo, con tale termine non indichiamo più il vuoto, ma il vuoto tra le cose o dentro le cose. Un interstizio è uno spazio non isolabile in se stesso: esso acquista un significato proprio per il suo essere intervallo tra elementi diversi, da cui deriva le sue qualità». Il termine "interspazio" definisce il vuoto urbano come il prodotto della relazione tra la figura spaziale aperta e quella dell'oggetto architettonico. Ogni vuoto è luogo di transizione scalare, di passaggio, e sottintende l'apertura e la connessione geometrico-visiva: il termine interspazio esprime correttamente questo dato formale e funzionale ed il vuoto assume un valore che va oltre le caratteristiche geometriche e formali. L'interspazio è, pertanto, il luogo in cui si concretizzano i rapporti intrinseci e, come afferma R. Descartes, assume una matericità concreta, al pari dei corpi inclusi in esso, anche se meno evidente, ed una pari densità strutturante e fondativa, con le stesse proprietà estensive. Il vuoto presente negli insediamenti mediterranei è, dunque, materia densa al pari del pieno e genera interferenze complesse con il pieno stesso sino a diventare elemento ordinatore, strutturante e fondante dello spazio circostante e del rapporto di quest'ultimo con il contesto.

I vuoti in quanto spazi di transizione non interessano unicamente lo svolgimento di un movimento, ma possono essere intesi anche come luoghi di direzione simbolica in grado di unificare tutti gli elementi che con essi si relazionano per rapportarli alla totalità più comprensiva dello spazio-paesaggio. La distanza, la misura e la proporzione diventano essenziali per definire i vuoti stabilire la forma delle relazioni spaziali oltre ad accogliere "episodi, passaggi ed effetti".



Nella città islamica, il sistema degli insediamenti è fortemente indirizzato alla soluzione dei problemi bioclimatici. L'elevata compattezza della trama, la limitazione all'essenziale degli spazi di percorrenza, le discontinuità perimetrali ed altimetriche dell'abitato, sono tutti elementi finalizzati alla moltiplicazione dei piani d'ombra e delle masse termoregolatrici

66. Kairouan, Tunisia.

67. Esfahan, Iran. Il tessuto urano della città islamica nei pressi della Moschea del Venerdì.

68. Sciro, Grecia. Morfologia ed efficienza bioclimatica. A fronte di un'edilizia sempre più spinta verso un tecnicismo esasperato, che affronta le problematiche del comfort ambientale attraverso l'uso di sistemi artificiali ed interventi correttivi su un involucro generico, dimentichiamo spesso che la storia e l'esperienza ci hanno già mostrato quelle soluzioni che provengono dai dati elementari di progetto (clima, esposizione, materiali...).

[Tratto da: C. TROMBETTA, *L'attualità del pensiero di Hassan Fathy nella cultura tecnologica contemporanea*, Rubbettino Editore, 2002].



66

68



67



### 4.3.1 L'archetipo del recinto

Partendo dall'archetipo del recinto è possibile ritrovare una serie di progetti contemporanei che ne sfruttano l'immagine formale archetipica, dando luogo ad interessanti risultati architettonici e teorici.

Potremo a questo proposito riferirci al *Centro Balear de Inovacion Tecnologica*, realizzato ad Inca, Maiorca da Alberto Campo Baeza. Si tratta di un'architettura esemplare per la sua precisione concettuale, "l'emozione della Bellezza" immaginata dall'autore incentrata sull'idea del "giardino segreto". L'intorno dell'opera è reso visivamente inaccessibile da un recinto che "materializza" un interno, intenso e poetico, sospeso fra cielo e terra. Campo Baeza cristallizza la forma dell'area in un perfetto triangolo rettangolo isoscele, con i due lati uguali lunghi 100 metri. Il recinto è organizzato su un podio che innalza il suolo, rispetto all'esterno, fino all'altezza degli occhi, fisicizzando la linea dell'orizzonte. Un riferimento ed un omaggio alla precisione del podio del Partendone di Iktinos e Kallicrates, ma anche al piano orizzontale "librato a mezz'aria" della Farnsworth House di Mies van der Rohe.

Per capire meglio il senso di quest'opera possiamo ricordare che Campo Baeza ha maturato un suo personale approccio alla progettazione architettonica basato sull'uso di materiali prelevati da esperienze professionali e da opere a lui più meno coeve e sulla progressiva messa a punto di un linguaggio che mira alla massima semplicità e alla riduzione sistematica dei mezzi linguistici impiegati. Le *case García Marcos* a Valdemoro (Madrid, 1991) e *Gaspar* a Zahora (Cadice, 1992), rappresentano due tappe essenziali nel processo di maturazione di Campo Baeza e, probabilmente, gli apici della sua ricerca riduzionistica, dagli esiti raffinati ed eleganti. Dal minimalismo formale di costruzioni di questo tipo, Campo Baeza è passato, in anni più recenti, ad esperienze più complesse e alla realizzazione di spazi dichiaratamente evocativi e commentati dall'impiego di materiali più variati rispetto a quelli utilizzati nelle costruzioni ricordate. Disegnano questo seconda parabola della carriera dell'architetto spagnolo, il miesiano *Centro Balear de Innovación Tecnológica* a Inca (Maiorca, 1995) e, soprattutto, la sede della *Caja General de Ahorros* di Granada (2000).

Sulla strada maestra tracciata da Mies Van der Rohe il minimalismo formale, mai algido e astratto, di Campo Baeza si riempie di luce e di contrasti



69. 70. A. Campo Baeza, Centro Balear de Innovaciòn Tecnològica, Inca, Maiorca, 1989. Il progetto trova nel recinto l'immagine archetipica cui fa riferimento, esplicitandola e rendendola chiara e palese. Il basamento, coronato dal recinto murario lungo tutto il perimetro, si presenta come una scatola di pietra aperta verso il cielo; una sorta di podio invertito. Dall'esterno si percepisce la forma pura, unica, anonima: un blocco di pietra di Marès (la stessa pietra locale utilizzata da Utzon a Maiorca) individua un muro di spessore 20 cm, senza funzioni portante, che riveste tutto il perimetro; la sola eccezione resta la zona di accesso, dove è possibile percepire l'altezza del podio e la natura dei materiali utilizzati.

71. A. Campo Baeza, Centro Balear de Innovaciòn Tecnològica, Inca, Maiorca, 1989. L'anfiteatro a gradoni in travertino sottolinea l'idea di massa svuotata e la matericità della pietra.

69

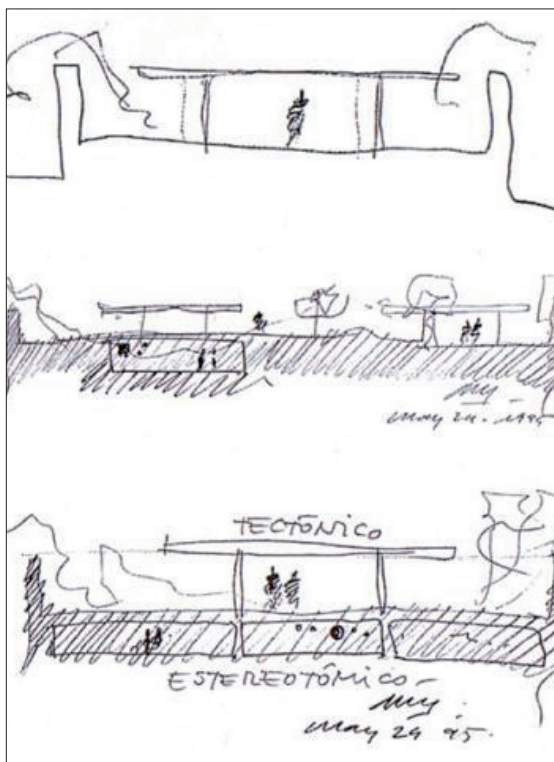


71 |



70 |





72

negli spazi interni delle case e degli edifici pubblici, dando vita ai materiali semplici (la pietra, il vetro e l'intonaco) che compongono le sue architetture.

Il suo personale, emblematico motto - *more with less* - riassume la sua straordinaria capacità di dispiegare il massimo effetto spaziale ed emozionale con il minimo di elementi architettonici.

Nel caso del *Centro Balear*, il basamento, coronato dal recinto murario lungo tutto il perimetro, si presenta come una scatola di pietra aperta verso il cielo; una sorta di podio invertito. Dall'esterno, invece, risulta una forma pura, unica, anonima; un blocco di pietra di Marès (la stessa pietra locale utilizzata da Utzon a Maiorca) individua un muro di spessore 20 cm, senza funzioni portante, che riveste tutto il perimetro; la sola eccezione resta la zona di accesso, dove è possibile percepire l'altezza del podio e la natura dei materiali utilizzati.

Dentro il recinto lo spazio è organizzato secondo una griglia di 6x6 metri impostata a partire dall'angolo retto, estesa – poi – omogeneamente a tutta l'agorà interna; le colonne di metallo, poste a sorreggere copertura

72. A. Campo Baeza, Centro Balear de Innovación Tecnológica, Inca, Maiorca, 1989. Il sistema tetto-nico. Schizzi di progetto

in calcestruzzo, scandiscono in forma puntuale la griglia e sono sostituite da alberi di aranci nell'area scoperta. La grande essenzialità strutturale e il ritmo compositivo delle colonne della Moschea di Cordoba hanno suggerito lo stesso rigore nella ripetizione degli elementi tettonici dello schema compositivo-strutturale. L'invaso, fisicizzato dalla presenza del recinto, è uno spazio continuo ed unitario dove le differenziazioni – fra zone coperte e scoperte, fra l'interno e l'esterno – sono ridotte al minimo. Campo Baeza, "affascinato" dal vetro senza infisso della grande apertura della casa di Barragan, trasforma muri in vetrate ininterrotte per garantire la continuità orizzontale.<sup>29</sup>

Negli schizzi di studio ritroviamo ben identificate le parti tettoniche e stereotomiche dell'edificio, compenstrate reciprocamente. Kenneth Frampton, nel suo *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, in riferimento alle teorie semperiane, definisce chiaramente le due distinte concezioni costruttive, identificabili con i termini stereotomico e tettonico. Campo Baeza, negli scritti e soprattutto nei progetti, dà corpo alle due concezioni, intrecciandole con le linee portanti del proprio lavoro – indirizzate alla valorizzazione di gravità e luce – fino a renderle idea costruita. Scrive l'architetto madrileno: «La Gravità costruisce lo Spazio, la Luce costruisce il Tempo. Ecco le questioni centrali dell'Architettura: il controllo della Gravità e il dialogo con la Luce». La parte tettonica del "giardino segreto" – aerea, leggera, inondata di luce – è inserita all'interno del volume stereotomico del basamento che comprende anche il recinto laterale. L'anfiteatro a gradoni in travertino sottolinea ulteriormente l'azione di scavo all'interno della massa del basamento. L'idea di massa svuotata sfrutta la matericità della pietra, d'aspetto omogeneo, senza giunti evidenti o texture particolari.

<sup>29</sup>\*Il saggio è tratto dal volume di Alfonso Acocella, *L'architettura di pietra*, Firenze, Lucense-Alinea, 2004, pp. 624. Kenneth Frampton, *Tettonica e architettura*, Milano, Skira, 1999 (ed. or. *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, 1993), pp. 447.

### 4.3.2 Il patio e la corte

I vuoti dei tessuti insediativi mediterranei chiamano in causa spazi qualitativamente differenti, tra i quali si instaurano relazioni complesse tra privato-pubblico e privato-privato. Ed infatti la prima macroscopica lettura degli spazi urbani che distingue il pubblico ed il privato interessa anche i vuoti, ed è una delle premesse all'analisi dei rapporti tra interno ed esterno. La comprensione del rapporto interno-esterno è fondamentale per affrontare lo studio dell'architettura mediterranea e deve essere valutata secondo le differenti modalità con cui si articola e che riguardano le relazioni che lo spazio interno privato della casa instaura con l'esterno-privato e quelle che lo spazio privato, interno al recinto, instaura con tutto ciò che sta fuori. Si tratta di un sistema di relazioni articolato, che ha nella corte e nel patio i suoi fulcri, ma che può stabilire differenti livelli di permeabilità con lo spazio pubblico. Per quanto riguarda i "vuoti privati" è utile far riferimento alla definizione di forma del vuoto data da M. Heidegger nelle due opere "L'Arte e lo spazio" e "Saggi e Discorsi", in cui il filosofo chiarisce il carattere fondativo del vuoto attraverso il concetto di limite e la sua relazione con il concetto di luogo dell'abitare.

Il patio, così come la corte, diventano dunque l'esempio emblematico di come il vuoto sia elemento architettonico strutturante e, nel caso specifico, costituisca il fulcro della casa mediterranea: gli edifici disposti lungo il perimetro o il recinto impenetrabile allo sguardo rafforzano la figura dello spazio aperto e l'immagine statica del vuoto, sottolineandone il carattere fondativo rispetto all'abitazione ed al tessuto insediativo. I volumi lungo il contorno definiscono la forma, la dimensione geometrica e materiale dello spazio non coperto e ne sottolineano la prevalenza figurativa rispetto al pieno. Nelle aree islamiche, il patio non è uno spazio caratteristico solo delle abitazioni, ma attorno a spazi centrali si organizzano anche alcuni edifici pubblici, come madrase, moschee, mentre caratteristica dei funduq e dei caravanserragli è la corte interna attorno alla quale si organizzano le gallerie dei diversi livelli. Il patio, dalla forma quadrata, è una derivazione chiara dell'*atrium* romano, nonostante attorno a spazi aperti simili si fossero già organizzate, in tempi più remoti, abitazioni mesopotamiche, egiziane, fenice ed etrusche. Questo spazio rappresenta il cuore attorno al quale si sviluppano le abitazioni del versante islamico, dove tra l'altro, il patio assume denominazioni differenti



a seconda delle regioni: *wast-el-dar* in Tunisia o *sohn* in Egitto. Con una serie di varianti è possibile trovare il patio anche nel Mediterraneo europeo, nelle regioni che hanno subito l'influenza islamica, come in Italia meridionale o la Spagna, in numerose abitazioni andaluse.

Il patio svolge una funzione sia pratica che simbolica: è il luogo in cui si svolgono le attività domestiche e diventa uno spazio fruibile sia per lavoro che per riposo; ma è anche luogo naturale, spirituale dove terra e cielo si uniscono e un luogo vitale, particolarmente curato, in cui spesso trova spazio un punto di approvvigionamento per l'acqua. Nelle abitazioni più abbienti è anche uno spazio pavimentato alternato a zone coltivate o destinate a giardino, arricchito dalla presenza di logge.

La casa islamica nei contesti urbani si sviluppa spesso su più livelli e può capitare che il patio si trovi su un livello rialzato, con la presenza di lucernari che consentono l'illuminazione degli ambienti sottostanti.

Nel caso in cui l'abitazione presenti dimensioni ridotte, il ruolo del patio è assunto da un'ampia sala centrale illuminata dalla copertura, un esempio è la *qa'a* delle abitazioni urbane del Cairo. Un tendenza all'introversione che è espressa al massimo livello nella casa islamica, dove il patio è un vero e proprio ambiente dell'abitazione, il nucleo aperto in cui la famiglia svolge le proprie attività. Nelle medinas il patio è il centro dell'abitazione e della vita familiare. È uno spazio insostituibile, alla scala umana, attivo, raccolto ed intimo. Può presentarsi privo di arcate al pianterreno o portici elementari che ne delimitano il perimetro oppure con arcate su uno, due, tre o tutti i lati. La presenza delle arcate arricchisce gli spazi e determinano la creazione di uno spazio di transizione tra esterno del patio ed interno.

A proposito del contorno chiuso e definito, Renè Thom afferma che esso esprime una "pregnanza" locale che determina bellezza, unità e stabilità: «si osserverà che ogni essere vivente è necessariamente separato dal mondo esterno, inanimato, da una parete continua: la pelle nei vertebrati ad esempio. La vita, in un certo senso, non si separa dal suo effetto "figurativo" fondamentale, quello che separa la forma spaziale dell'individuo dallo sfondo esteriore». Ciò qualifica lo spazio del patio come un Vuoto-Figura, sottraendo al vuoto il consueto ruolo di sfondo nel quale trova spazio il pieno. In questo caso, infatti, lo spazio vuoto, assumendo un carattere fondativo e strutturante, una dimensione riconoscibile ed una geometria precisa, una densità materica e simbolica, si configura come una figura distinta rispetto



73. Cordoba, Spagna. Tipico patio andaluso.

74. Ghadames, Libia. Patio.

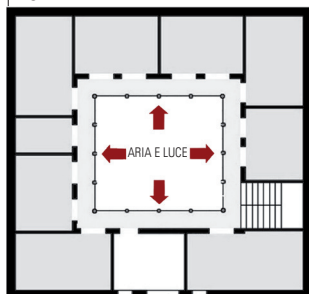
75. 76. Schema planimetrico organizzativo e funzionale del patio e sezioni esplicative della sua funzione termoregolatrice.

Di giorno l'aria fresca si stratifica in basso e raffresca le camere al piano terra. Nel patio la differenza di temperatura tra le zone all'ombra e le zone al sole crea il movimento dell'aria che raffresca i piani superiori.

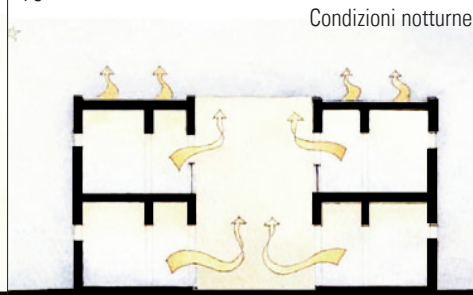
Di notte il patio funziona come un camino ed espelle l'aria calda che sale. Il tetto caldo libera calore verso l'esterno freddo e raffresca gli ambienti della casa.



75



76



all'intorno. La centralità marcata, geometricamente definita dal perimetro edificato, emerge rispetto al pieno del tessuto edilizio, che resta uno sfondo neutrale, rispetto al quale la figura vuota interagisce localmente attraverso i passaggi che la connettono agli spazi contigui.

La cifra distintiva della casa mediterranea è il suo configurarsi come uno spazio intimo e proprio.

Il patio, la corte o il giardino si insinuano nello spazio domestico e diventano le tre espressioni per eccellenza dello spazio aperto privato della tradizione edilizia ed abitativa del bacino. Essi declinano diversi modi di addomesticare lo spazio esterno, nonostante siano spesso confusi o considerati sinonimi per indicare spazi identici, nonostante, in realtà facciano riferimento a tre modi differenti di pensarli e viverli. A questo proposito Guido Moretti e Donata Bori distinguono patio e corte in base al rapporto tra l'altezza dei muri di confine e la lunghezza o larghezza del cortile: se le murature che perimetrano il cortile hanno un'altezza inferiore alla lunghezza o alla larghezza di quest'ultimo, possiamo definire questo spazio corte, altrimenti siamo alla presenza di un patio (Corte:  $H < L$ ; Patio:  $H > L$ ). Altra possibile definizione è proposta da Rafael Serra Florensa: «si parla di patio quando la superficie aperta a contatto con l'esterno risulta inferiore a 1/6 della superficie totale delle facciate che si affacciano sul patio stesso». I due tipi di spazio aperto hanno come carattere comune la possibilità di consentire l'affaccio dei fabbricati, che da questi stessi vengono illuminati, favorendo il carattere introverso delle tipologie e svincolando le murature esterne dalla presenza di aperture, faccia eccezione per l'ingresso. I differenti fabbricati possono così essere accostati e creano la tipica compattezza dei tessuti urbani mediterranei, esemplificati soprattutto da quelli di matrice islamica.

Il patio impiega la luce di tipo zenitale. La luce "verticale", in discesa a pioggia dall'alto, si ottiene attraverso tagli operati nelle coperture (siano esse volte, tetti a falda, solai piani).

Sono stati i romani a valorizzare, per primi, i caratteri dello spazio esaltandoli, oltre che dimensionalmente e morfologicamente, anche luministicamente, con luce in discesa dall'alto. In particolare l'architettura di epoca imperiale, indirizzata allo sviluppo di una concezione spaziale originale, pone il problema di una sofisticata captazione della luce naturale codificando particolari "incisioni" delle strutture di copertura (ritaglio delle falde dei tetti, traforo di strutture voltate, creazione di cannocchiali di luce). E'

in questo periodo che, per la prima volta nella storia dell'architettura, si valorizza la qualità enigmatica della luce zenitale assunta come materiale di progetto dello spazio interno.<sup>30</sup>

Interno ed esterno sono legati intimamente: il sole invade la casa di mattina entrando da porte e finestre aperte, o per l'ombra che si stende sul suolo e che sono elementi che si configurano come un tutt'uno. L'esterno e l'interno è costantemente attraversato durante tutto il giorno ed in tutte le diverse regioni, in funzione delle condizioni climatiche. Nei tipi a corte e a patio, ma anche a giardino, questo carattere introverso si esplicita attraverso un recinto più o meno importante al cui interno, tra i differenti corpi della costruzione, è presente uno spazio aperto dalla forte personalità, che spesso gli abitanti dividono con bestiame di piccola taglia e che articola il passaggio e la comunicazione tra i differenti volumi, gli spazi abitati e la corte domestica. Dal punto di vista funzionale e morfologico, la corte è molto

---

30 La luce, frequentemente, nella "nuova" architettura romana si diffonde fino al suolo lambendo le superfici intradossali delle grandi cupole che ne guidano la discesa; quasi che gli architetti abbiano voluto, coscientemente, rinunciare all'illuminazione orizzontale valutata come distruttrice della qualità solida del blocco spaziale interno che proprio nella chiusura dei perimetri murari basamentali trova massima enfattizzazione.

Con la Domus Aurea neroniana (64-68 d.C.), dopo le prime sperimentazioni pionieristiche in area campana, siamo già di fronte alla codificazione matura della nuova sensibilità spaziale e della scenografica captazione luministica soprattutto negli ambienti più rappresentativi della residenza imperiale sull'Esquilino. L'esterno è un semplice contenitore dalle facciate rettilinee, l'interno – affatto preannunciato dalla soluzione volumetrica d'insieme – è una concatenatio spaziale inedita centrata sulla grande sala ottagonale che produce, in chi vi accede, un senso di sorpresa e di meraviglia.

Abbandonata definitivamente la concezione costruttiva alla maniera greca – evolutasi sui principi elementari del sistema trilitico dove l'illuminazione svolge un ruolo secondario, se non addirittura marginale – gli architetti Severus e Celer nella Domus Aurea accentuano il protagonismo e le direttrici dello spazio grazie proprio al grande apporto della luce. La più importante innovazione è costituita dalla sala ottagonale circondata su cinque lati da stanze radiali, mentre i restanti tre lati si aprono direttamente sul portico frontale. La sala centrale è coperta da una volta ottagonale (che si approssima, superiormente, a sezione emisferica) forata con un oculo rotondo centrale per il passaggio della luce. Finestre strombate – aperte nello spazio compreso fra l'estradosso della cupola e l'estensione in verticale dei muri dell'ottagono interno – completano l'ingegnoso dispositivo utile ad illuminare, sempre con luce dall'alto, i cinque ambienti posti a corona della sala ottagonale e ad essa direttamente collegati.

La luce zenitale, con la Domus Aurea, entra quale "materiale vivo" nella concezione architettonica romana – di soli sessant'anni più tardi è il Pantheon adrianeo – e tale lezione non sarà mai più dimenticata. Ancora in epoca recente – riteniamo – si registrano gli echi, le influenze di tale lezione.



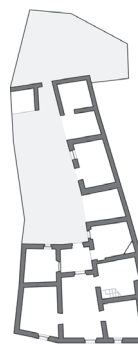
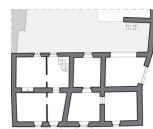
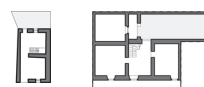


78 | 77



79

80



Gli alti recinti che delimitano lo spazio privato delle corti sono espressione eloquente della cultura dell'introversione. La Sardegna ne offre un panorama ampio e variegato.

77. Samugheo, casa a corte antistante.

78. 79. Tuili, casa a corte antistante con loggiato.

80. Schemi planimetrici di case a cellule con affaccio su strada e corte retrostante a (dall'alto verso il basso: Ula Tirso, Busachi, Ardauli e Norbello). [Tratto da: archivio fotografico dei *Manuali del recupero dei centri storici della Sardegna*. Immagini presenti in G.G. ORTU, A. SANNA, (a cura di), *Atlante delle culture costruttive della Sardegna: le geografie dell'abitare*, vol. 1 di *Manuali del recupero dei centri storici della Sardegna*, DEI, Roma 2009].

simile al patio, ma possiamo comunque distinguere degli elementi che gli conferiscono delle caratteristiche proprie.

La corte può essere uno spazio limitato distinto dalla casa od uno spazio delimitato dalla casa e dai muri; si tratta dunque di uno spazio più o meno chiuso e delimitato dall'ambiente costruito. In entrambi i casi le attività produttive condizionano le dimensioni degli spazi: il bestiame, i prodotti ed i modi di produzione e gli strumenti sono molto importanti per la definizione dello spazio. La corte presenta uno spazio meno denso del patio, in cui lo spazio è occupato da animali, aree agricole e produttive, limitato dai muri degli edifici.

La corte è diffusa in tutto il Mediterraneo e presenta numerose varianti. Nelle regioni arabo-musulmane diventa spesso più simile al patio, mentre assume un carattere più articolato e funzionale nel Mediterraneo nord-occidentale. La corte può essere più o meno aperta in modo da dare luogo a spazi più o meno articolati a seconda della complessità della costruzione di cui fa parte. Nei contesti urbani il cortile presenta un carattere più chiuso, con un perimetro più definito, che assume il valore di una corte comune delimitata da blocchi abitativi, oppure, come nel caso degli insediamenti dell'Italia meridionale e delle Cicladi, dove lo spazio a disposizione derivante dalla serrata ripetizione delle cellule, non permette la creazione dei cortili interni o tra le differenti abitazioni, si colloca in posizione prospiciente o retrostante l'edificio, incrementando lo spazio disponibile.

Il giardino si differenzia da patio e corte per la non necessaria presenza di costruzioni al suo interno. Spesso il giardino si presenta giustapposto alla casa e ciascuno può esistere per se. Lo spazio dell'abitare ed il giardino si presentano come un'altra variante dell'abitare lo spazio interno-esterno.

Il giardino è particolarmente presente nella casa turca. La cultura e le credenze religiose determinano un giardino più o meno chiuso e riservato agli estranei. A seconda delle regioni il giardino si configurerà come uno spazio di godimento o volto alle attività produttive. In generale si trova affiancato alla casa ed è di dimensioni notevoli, perché legato alla produzione domestica. Casa e giardino costituiscono un'unità integrata, una somma che costituisce un tutt'uno: si tratta di costruzioni costituite da un interno che si unisce ad un esterno e ciò determina la costituzione di un paesaggio urbano particolare, ricco di verde, che determina una riduzione del costruito.

Nelle aree rurali e nelle zone montuose più isolate, dove si riduce la den-



sità costruttiva o dove è minore per necessità o convenienza il bisogno di introversione e protezione, la funzione del patio è svolta da uno spazio esterno delimitato su tre lati dall'abitazione, ma non interna all'edificio, simile ai cortili ed alle aie del mediterraneo europeo: un esempio è costituito dalla maamra –abitazione rurale costituita da più blocchi con murature in adobe, dalla pianta rettangolare e copertura a falde, disposti attorno ad uno spazio centrale-, dai menzel tunisini –aziende agricole fortificate realizzate attorno ad una corte centrale che funge da impluvium, tipiche di Jerba – e dei complessi tribali della regione della Cabilia, dell'Algeria Settentrionale, organizzati attorno ad una corte comune dotata di un unico ingresso. Il cortile ha un carattere meno compatto e non si presenta come il centro della casa, delimitato dall'edificio, ma si trova spesso decentrato rispetto all'abitazione. Anche le funzioni svolte al suo interno mutano: il cortile può infatti ospitare un numero di attività e individui (uomini e animali) maggiore. Il che genera ritmi di vita ed una composizione dello spazio differente, circondato da muri e blocchi adibiti alle diverse funzioni (stalle, depositi e magazzini), che non presentano un continuum come nel patio, definendo l'area in maniera meno netta rispetto al patio. Inoltre, in relazione alla costruzione cui appartiene, il cortile può configurarsi come uno spazio più o meno aperto, ripetuto in serie o generare aree distinte. L'addomesticamento di uno spazio esterno vicino, aperto, ma chiuso all'esterno, intimo e rassicurante, è presente anche nelle costruzioni leggere delle popolazioni nomadi, dove questo spazio è rappresentato dal flaj.

Il giardino, a differenza del patio, delimitato dagli edifici dell'abitazione, e del cortile, parzialmente delimitato da muri o blocchi edilizi, non presenta una definizione evidente. Giardino e casa son in genere giustapposti e indipendenti. Il giardino è sempre stato associato all'abitazione mediterranea, basti ricordare i giardini di Babilonia, quelli profumati egiziani, i giardini che affiancano i peristili romani, i grandi giardini delle ville estive dei pasha o dei rais del nordafrica. È la casa turca oggi il migliore esempio di case e giardino associato, nonostante si tratti di uno spazio che è possibile trovare in ogni area mediterranea sufficientemente fertile e piovosa da consentirne la creazione. È la cultura religiosa a determinare in Turchia la maggiore o minore intimità del giardino, che quindi si configurerà come un'area più o meno permeabile dall'esterno. A seconda delle zone, il giardino potrà assumere il ruolo di luogo di piacere o di luogo destinato alla produzione. Generalmente



81





è prospiciente alla facciata principale dell'abitazione, ha dimensioni ampie, permettendo lo svolgimento delle attività produttive da parte della famiglia. Vi sono coltivate piante di ogni tipo, specialmente alberi da frutto, curati come veri e propri oggetti sacri. È quel che accade nell'isola di Pantelleria, dove veri e propri giardini in pietra vengono realizzati per proteggere gli alberi dal vento, veri "templi di pietra", derivati dalla tradizione berbera. Talvolta, soprattutto nelle case compatte, questo spazio si trova vicino al perimetro e non ha né una chiusura né una definizione visibile. Si tratta, in questo caso, di uno spazio meno intimo, la cui esistenza è resa intellegibile dalla presenza di un albero, una panca di fortuna, un aratro, un suolo più curato. Questa seconda modalità individua uno spazio aperto all'esterno, il cui ruolo, nonostante l'importanza che la vita all'aperto riveste per il Mediterraneo, non costituisce un centro di gravità. Entrambi questi spazi rispondono ad una stessa necessità di favorire il costante rapporto con lo spazio esterno. Ricalca l'organizzazione attorno ad uno spazio centrale la casa con sala, nella quale, come nel patio, un asse passante per il centro o su uno dei lati, collega direttamente due spazi esterni: la via pubblica ed il giardino o la corte.

Nella tradizione edilizia mediterranea delle abitazioni a corte o a patio, l'assetto introverso, estraneo alla proiezione della casa verso lo spazio pubblico, implica che le bucature presenti siano per lo più rivolte verso lo spazio aperto interno e le relazioni tra interno ed esterno siano veicolate da un unico punto di accesso: il portale.

La vitalità di questo spazio, la qualità, così come la casa, non ha infatti bisogno di più che di un'entrata sulla facciata, entrata che di solito è dissimulata per garantire l'intimità interna. Tutto lo spazio abitativo si rivolge verso lo spazio interno della casa.

Data l'importanza che detiene in quanto passaggio dallo spazio pubblico al privato, il portale costituisce un elemento architettonico di grande interesse. La necessità di segnalare l'ingresso porta spesso a sottolineare la soglia attraverso un cambiamento del livello, l'uso di un colore o una differente trama della pavimentazione. La consuetudine di enfatizzare l'ingresso all'abitazione è particolarmente diffusa nel mondo islamico, dove il portone di accesso assume un carattere monumentale, arricchito da svariate decorazioni. Oltre all'unico ingresso principale, la casa islamica presenta solitamente un ingresso secondario destinato alle donne. L'ingresso principale non porta direttamente agli ambienti privati, ma ad un vestibolo o ad un

81. Azem Palace, Damasco, Siria. Costruito tra il 1749 e il 1752, come residenza per il governatore ottomano della città

L'harem è l'ala abitativa familiare, spazio privato per gli abitanti (originariamente la famiglia Azm). Questa ala è decorata con marmo a fasce policrome che richiamano la pavimentazione dei cortili, arricchita da portici e fontane.

passaggio che gira ad angolo retto in modo da impedire all'esterno la vista della corte. Questa è dunque protetta dall'accesso attraverso un lungo corridoio con svolte multiple e differenti accessi ai vari ambienti.

Il rapporto tra esterno ed interno è un aspetto di grande interesse anche nell'architettura contemporanea, che vede l'impiego di forme spaziali che riprendono il tema del recinto urbano, se pur sviluppando dispositivi differenti: in alcuni casi il tema del recinto è ripreso in modo fedele, in altri si osserva il tentativo di creare un compromesso dialettico da cui hanno luogo le forme spaziali continue del Moderno.

Nelle architetture moderne, infatti, il contorno è per lo più definito attraverso volumi puri, ma risulta indeterminato per la frantumazione dell'oggetto architettonico e la conseguente estensione spaziale. Si tratta di un equilibrio instabile, senza gerarchie in cui il centro è disperso o non esiste più. Parafrasando R. Thom, la figura del contorno tende all'infinito ed instaura un rapporto aperto tra interno ed esterno, non più inclusivo, in cui l'unità è il risultato di un insieme composto di frammenti. Questo aspetto è evidente soprattutto nelle architetture di ispirazione neoplastica, come in quelle realizzate da Mies Van der Rohe, dove lo slittamento dei piani frammenta il volume, articolando lo spazio e l'edificio in modo complesso. Nell'architettura moderna, dunque, la definizione classica di limite, così come compare nel testo "Saggi e Discorsi", comprende relazioni complesse, in cui il contorno è meno preciso e sfumato con sistemi variamente aperti, estesi e variabili. Il confine netto si indebolisce rispetto allo sfondo e lo spazio si fa più rado e sempre più in-divenire, come nel Contemporaneo. Il rapporto figura-sfondo è invertito ed il contorno esalta maggiormente la condizione di apertura. L'involucro non è solo puro strumento di protezione, ma diventa anche luogo di trasformazione e costruzione, sintesi ed equilibrio tra le due dimensioni dell'abitare, quella esterna e quella interna.<sup>31</sup>

---

31 Uno spazio esterno privato dal carattere particolare è il TERRAZZO. A differenza della superficie bidimensionale individuata alla quota zero, nel terrazzo il rapporto con il contesto cambia: è differente la prospettiva di osservazione, dove la compiutezza di questo luogo raccoglie "l'infinità del cielo". Parafrasando R. Assunto: la vista verso il basso è preclusa, mentre è esaltata una visione più lontana verso l'orizzonte.

Il terrazzo è un luogo tipicamente mediterraneo, uno spazio tanto finito che infinito, tipico del versante islamico così come di quello cristiano, creato come livello esclusivo per svolgere svariate attività, diventa molto più di una copertura, ed assolve alle funzioni di stanza, spazio privato esterno e luogo sociale, in presenza di spazi esigui ai livelli inferiori-

## *La memoria del patio*

La sottolineatura tettonica di Ludwig Mies van der Rohe e degli architetti olandesi di De Stijl la ritroviamo nell'opera di Souto de Moura. Non a caso in Portogallo l'architettura recente ha subito influssi da parte di maestri tanto stranieri che locali. La scuola di Porto, di cui tanto si è parlato, è una progenie di professionisti che hanno studiato l'un l'altro da vicino i rispettivi progetti e hanno adottato come punto di riferimento un corpus di opere ritenute espressione di adesione o negazione di tendenze locali e

---

ri e garantisce una migliore gestione della luce e della ventilazione: un ulteriore spazio fruibile grazie alle condizioni climatiche miti per gran parte dell'anno.

In Maghreb il terrazzo diventa un sistema viario ad un livello rialzato, separato dallo spazio urbano maschile collettivo e quindi legato all'uso femminile, che trovano questo come luogo di incontro.

Nei casi in cui non esiste un terrazzo nel senso proprio del termine, una copertura piana in terra può svolgere la stessa funzione.

Il piano di copertura acquisisce un'abitabilità verso il paesaggio: «Lavorare con l'orizzonte –ossia con una vuotezza dilatata- può essere un approccio architettonico di primo ordine, non tanto per il suo valore potenzialmente naturalista –pseudo ecologico- quanto per la sua componente astratta, oltre l'emergenza oggettuale della forma. Questa ambigua qualità dello spazio aperto – in “negativo”-, fatta di assenze piuttosto che di presenze, “una architettura del vuoto” potrebbe essere considerata come un campo di forza aperto, attraversato da ampie linee di fuga, che manifestano se stesse fortemente come superficie e orizzonti: incontri in definitiva tra cielo e terra».

Inoltre, la traslazione della superficie suolo produce, elevandosi ad un'altra quota, una nuova sequenza di piani connessi.

Sarebbe limitativo considerarla come una semplice traslazione del supporto-superficie, perché questo assume nuove valenze: il movimento in questo spazio assume un differente orientamento, la funzione di demarcazione tra pieno e vuoto, tra dentro e fuori, non è più svolta dalla superficie verticale, ma da quella orizzontale, che diventa luogo abitabile includendo aspetti spaziali e simbolici, uno spazio privilegiato, sacro, inviolabile. (vd le corbusier).

Giancarlo Cataldi afferma: «dalla comparsa delle prime forme archetipiche, l'habitat umano non ha mai smesso di differenziarsi per la moltiplicazione di tipologie, ciascuna delle quali è il frutto di processi di perfezionamento culturale ed adattamento all'ambiente naturale lunghi e laboriosi. Questa molteplicità è il prodotto più rappresentativo del mondo spirituale e materiale dell'uomo (...). Ognuno di questi organismi ha in sé stesso un significato ed un valore culturale che, andando al di là del semplice, diventa estetico e costruttivo».

Così, le stesse tipologie edilizie si trasformano in base alle esigenze sociali e comunitarie. Così il cortile interno diventa uno spazio privato ed intimo, la cui recinzione non è dettata dalle esigenze di protezione interna, ma dalla necessità di intimità, visto che la protezione è garantita dalla comunità stessa. Si sviluppano, inoltre, nuovi tipi edilizi che compensano la mancanza di spazio con balconi e terrazze, e luoghi di comunitari ad uso del vicinato.

contemporanee. In questo senso gli edifici progettati negli anni Cinquanta e Sessanta da Fernando Távora, uno dei maestri di Eduardo Souto de Moura, presentano una sintesi di tradizioni vernacolari locali e di procedimenti di astrazione (secondo gli sviluppi dell'arte e dell'architettura dei primi decenni del Ventesimo secolo), contrapposti alla falsa coscienza del 'tradizionalismo' salazariano. Il Mercato di Braga di Souto de Moura (1980) era in parte un omaggio al celebre Padiglione del Tennis di Távora (1957) alla Quinta de Conceição di Matosinhos. Alvaro Siza, anch'egli maestro di Souto de Moura, ha spalancato al suo allievo la dimensione plastica e figurativa dell'architettura, nonostante Siza guardasse in particolare ad Alvar Aalto in materia di ispirazione sociale e architettonica. La libertà personale, per come la si rileva nell'opera di Siza, viene considerata da certi giovani architetti portoghesi un privilegio singolare, cui non possono né vogliono aggiungere nulla. Una situazione simile a quella che in Finlandia si verificò forse dopo la Seconda Guerra mondiale, certamente dopo la morte di Aalto.

Il Centro culturale di Porto di Souto de Moura e i suoi primi edifici potevano adeguatamente trovare ispirazione nel tema architettonico miesiano della casa a corte, dato che la loro articolazione strutturale fittamente edificata veniva giustamente considerata in grado di fornire la cornice ideale in cui disporre degli edifici gravitanti sull'interno. Nella tradizione di Mies, Souto de Moura considera l'architettura come una precisa cornice della vita, e non il suo riflesso o il suo effetto. Queste considerazioni si prestano a fornire un contesto architettonico generale per la lettura dell'opera recente di Souto de Moura. L'ispirazione a Mies si ritrova nelle *case a patio a Porto* (1982-1985), *Miramar* (1990-1991), *Matosinhos* (1993-98), *Maia* (1990-1993), che presentano soluzioni introverse, con un patio totalmente chiuso. Altre hanno un patio aperto, con un conseguente isolamento parziale dell'abitazione, tale da consentire la vista verso l'esterno. Nella *casa Alcanena* (1987-1992) o *serra da Arrabida* (1987-2002), vicino a Lisbona, il patio è stato trattato come un'area rivolta verso l'esterno, che guarda verso il paesaggio. Si tratta di edifici più simili a ville suburbane o rurali romane, che presentano un'espansione verso l'esterno, a differenza di quelle con patio chiuso, più simili, nella loro introversione alla antica *domus urbana*. L'uso della pietra nelle pareti esterne di alcune di queste case (*Miramar*,



*Alcanena, Maia e Matosinhos*) è un'allusione a quelle forme archetipiche rurali, che richiamano alla memoria le recinzioni dei pascoli, ancora presenti in molte zone a nord del Portogallo. Tutte le superfici neutre accanto alla pietra si trovano a vibrare nel rapporto che tra essi si stabilisce, come unico elemento architettonico possibile al fine di dare continuità a forme e spazi nelle loro molteplici dimensioni e scale. Al di là di qualsiasi imitazione per ciò che esiste, di naturale o costruito, ma come equilibrio tra naturale ed artificiale, una risposta che contiene, come nel caso di tutti i razionalisti anche il contrasto per una fascinazione tra geometria e natura che Souto De Moura riconosce nell'opera di Mies.

Quanto alla casa di Alcanena, nel Portogallo meridionale (un progetto del 1987), Souto de Moura ha rianalizzato il concetto di estensione della villa in mattoni di Mies del 1923, combinandolo con l'articolazione gerarchica delle corti. La casa sorge su un'altura che sovrasta terreni coltivati. Essendo una delle rare costruzioni della zona, gode di una vista panoramica sulla campagna circostante, e Souto de Moura ha assunto questo dato come impulso generatore dell'organizzazione della casa a un solo livello. Accostandosi alla casa dalla vicina strada attraverso un giardino, una *cour d'honneur* quadrata in cui si iscrive un pavimento di granito circolare costituisce il nucleo centrale della costruzione. Di fronte all'entrata si apre l'ingresso principale: un corridoio vetrato che fa da fulcro tra gli ambienti di rappresentanza, a ovest, e quelli privati a est. Ciascuna sala è variamente organizzata intorno a corti sussidiarie, e si apre sul giardino oppure sull'interno. Mentre le case a corte di Mies degli anni Trenta erano in certi casi degli oggetti con un giardino cintato, la Casa di Alcanena instaura un dialogo con il progetto di Casa Hubbe di Mies (1935), le cui corti parzialmente chiuse definiscono un interno pur aprendosi sul più vasto spazio circostante. La Casa di Alcanena è in rapporto con spazi esterni di differenti dimensioni.<sup>32</sup>

---

32 La storia dell'architettura conosce numerosi e empî di composizioni di questo genere, come nel caso dell'iterativo Orfanotrofio di Amsterdam di Aldo van Eyck, oppure del Kimbell Museum di Fort Worth di Louis Kahn, o anche della spettacolare Casa di Silver Lake, a Los Angeles, di John Lautner. La Casa di Alcanena non sottolinea le differenze degli spazi esterni quanto questi edifici; si tratta di una caratteristica che verrebbe messa in evidenza qualora venisse realizzato qualcuno degli elementi e termini previsti dal progetto originale (il pergolato a est in combinazione con la piscina) come pure un trattamento del paesaggio più coerente.



82



83



84

82. E. Souto de Moura, Casa unifamiliar, casal dos Cardos, Alcanena, Portogallo, 1987. Veduta dal patio grande verso la strada di accesso. [Tratto da: A. ESPOSITO, G. LEONI, Eduardo Souto De Moura, Electa, Milano 2005, p. 108]

83. E. Souto de Moura, Casa unifamiliar, casal dos Cardos, Alcanena, Portogallo, 1987. Veduta del patio

A paragone con la precedente casa di De Moura in Avenida Boavista, a Porto, in cui venivano inclusi dei frammenti allo scopo di costruire un racconto della storia mitologica del sito, ad Alcanena pochi elementi indicano un interesse analogo: principalmente la parete anteriore con il paramento di arenaria e i pilastri, ricordo di un ingresso monumentale che un tempo sorgeva sul sito, oppure la grande vasca di granito nella corte est, che ricorda quelle che si trovavano normalmente nelle fattorie portoghesi.

L'uso di elementi e tecniche tradizionali determina la realizzazione di opere realistiche, caratterizzate dalla grande consapevolezza e conoscenza delle risorse disponibili, a testimonianza della lunga continuità costruttiva, tecnica e culturale. Souto de Moura afferma che «la massima aspirazione di un architetto sia quella di essere anonimo, anonimo non nel senso di falsamente modesto, ma in grado di costruire in un particolare momento, uno spazio che incorpora le conoscenze accumulate nel corso di migliaia di anni. Quando natura ed artificio convivono in estremo equilibrio, è raggiunto lo stato supremo dell'arte, il silenzio delle cose. Questo equilibrio è leggibile nell'architettura vernacolare, in cui è espresso in maniera evidente. Questa unità si estende ben al di là di una soluzione apparentemente logico o razionale derivata dal clima».

Ritroviamo la corte espressa nella sua essenzialità anche Villa Neuendorf (1989) a Maiorca. Claudio Silvestrin realizza una struttura che pare svilupparsi dalla terra su cui poggia: l'intonaco è ottenuto dall'accostamento di pigmenti derivati dalla terra locale. L'accesso al vuoto dello spazio a pianta quadrata è dato da una soglia che

si configura come un taglio verticale. La luminosità esterna è in costante contrasto visivo con l'immobilità dell'interno. Spazi forti e decisi con un'atmosfera calma e contemplativa lontana dall'effimero. Un'architettura rigorosa, austera e mai estrema, quella di Claudio Silvestrin che con "creatività e disciplina" riesce ad esprimere uno stile senza tempo lontano dalle mode del momento, giocando sul tema mediterraneo delle interconnessioni tra interni ed esterni. Questi ultimi si articolano tra patii e superfici attrezzate per il tempo libero. Sono caratterizzati dall'estesa presenza della pietra *Santayi* locale, capace di individuare i percorsi con le sue tonalità crema e nocciola sulla terra bruna del luogo.

In villa Neuendorf i debiti nei confronti di Louis Barragan sono imponenti. Una poetica di semplicità e scabrezza vibratile sotto la luce dei muri, cromia accesa in linea con la tradizione pueblo messicana e soprattutto uso della luce quale elemento emozionale. Il sofisticato contrasto tra purezza delle linee e intensità delle cromie, il gioco calcolato tra forza della luce e intimità dell'ombra, la sintesi tra forme moderne e tradizioni costruttive locali non meno del rapporto affascinato e attento con il paesaggio e gli elementi naturali rappresentano, infatti, le caratteristiche peculiari della lezione del grande Maestro messicano, per il quale "bellezza, ispirazione, magia, incanto, ma anche serenità, mistero, silenzio, intimità e meraviglia" erano il fine ultimo di qualsiasi progetto d'architettura.

Che, secondo lo stesso Silvestrin, vengono così declinati nella sua opera: "con il minimo numero di oggetti, di materiali, di figure, di linee, di colori, di segni, l'invisibilità dello spazio quasi svanisce: lo spazio diventa finalmente, almeno a livello intuitivo, visibile. Nella villa sono anche presenti scatti inventivi andiani, lasciando intendere come Silvestrin abbia colto due approcci verso la luce apparentemente lontanissimi per raggiungere notevoli livelli emozionali.

La poetica del muro rimane legata al senso del volume concluso sino a divenire elemento di paesaggio.

Il camminamento rettilineo a gradini di pietra lungo 110 m conduce alla casa. La facciata esterna è alta 9m ed è un nudo muro intonacato, interrotto da un taglio verticale. E' questa la soglia, l'ingresso alla vuota corte quadrata (12 m x 12 m) che incornicia vivacemente la massa del cielo. La luminosità dinamica esterna della corte è in evidente contrasto visivo con l'immobilità dell'interno. Dalla corte un'ampia apertura quadrata conduce

dall'ingresso. [Tratto da: A. ESPOSITO, G. LEONI, Eduardo Souto De Moura, Electa, Milano 2005, p. 109].

84. E. Souto de Moura, Casa unifamiliare, casaldos Cardos, Alcanena, Portogallo, 1987. Veduta del prospetto sud. [Tratto da: A. ESPOSITO, G. LEONI, Eduardo Souto De Moura, Electa, Milano 2005, p. 111].

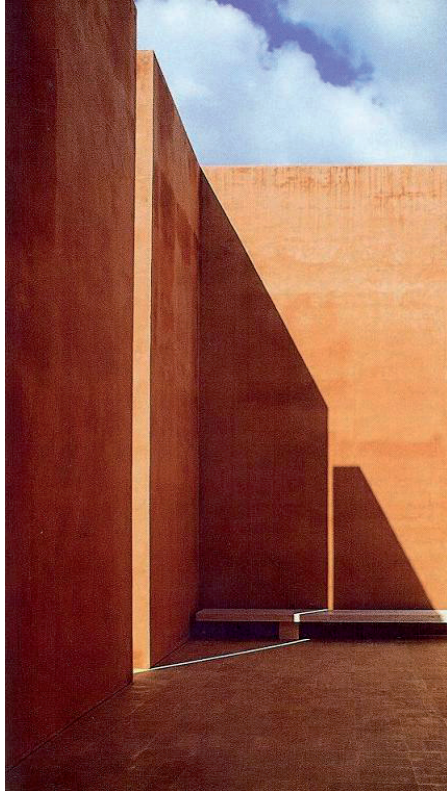
alla piscina lunga 38 m: una scintillante proiezione verso l'orizzonte. Al di sotto della piscina un garage ed un piccolo appartamento. Natura ed architettura interagiscono.

L'effetto finale è quello di uno spazio spirituale, metafisico, concettuale, come certe sculture di Serra o certi dipinti di Fontana: com'è stato più volte definito, minimalista, scultoreo, in cui "l'architettura elementare della luce e delle forme astratte suggerisce l'infinito e l'eternità in mezzo alla transitorietà della cultura occidentale (...). Una sensazione di mistero e trascendenza rispetto al mondo materiale" (P. Mc Guire).

Ma Silvestrin dimostra di possedere, certamente, anche altri riferimenti: la scabrosità e l'austerità delle forme sembrano citare gli antichi conventi fortificati che punteggiano la zona di S'Alqueria Blanca, nel sud di Maiorca. Anche l'attenzione rivolta al suggestivo contrasto tra luce e ombra è tipicamente mediterraneo: così, l'assenza di sfumature di un sole dalla luce abbagliante ritaglia contrasti vivissimi anche negli interni, in cui il progettista ha di proposito lasciato tagli orizzontali nei soffitti non solo per illuminare le stanze, ma anche per disegnarne le ombre.

Altro interessante esempio di ripresa del patio nell'architettura contemporanea è offerto dalle case a patio realizzate da Campo Baeza. Casa Guerrero si trova completamente immersa nel paesaggio rurale mediterraneo della provincia di Cadice, nel sudovest della Spagna. A completare le caratteristiche di mediterraneità, contribuisce notevolmente il clima andaluso e la prossimità dell'acqua, anche se il mare più vicino è l'Oceano Atlantico e non il "nostro" Mar Mediterraneo. In questo tipo di scenario, si eleva contro il cielo una costruzione bianca di linee semplici e precise, quasi completamente chiusa. La villa, contigua al boschetto del Pinar de San José, è situata a poche centinaia di metri da un'altra opera progettata dallo stesso autore nel 1992, e ormai passata alla storia dell'architettura (Casa Gaspar), con cui ha in comune la stessa impostazione tipologica e la relazione introspettiva con l'ambiente limitrofo. L'architetto Alberto Campo Baeza, con il rigore che caratterizza la sua etica progettuale, opera un esplicito richiamo alla tipologia consolidata della "domus" romana. Un volume puro, integralmente intonacato di bianco, sorge nel paesaggio, delimitato dalle alte mura che contengono un parallelepipedo. Le pareti, prive di qualsiasi tipo d'ornamento e apertura segnano un limite netto tra il





85



86



87

85. 86. C. Silvestrin, Villa Neuendorf, Maiorca, Spagna, 1989. Lo spazio domestico tradizionale della cultura mediterranea è citata ricorre nell'uso dei materiali e nel tema della corte, che anticipa l'ingresso vero e proprio all'edificio.

87. 88. C. Silvestrin, Villa Neuendorf, Maiorca, Spagna, 1989. Anche l'attenzione rivolta al contrasto tra luce e ombra è tipicamente mediterraneo: da ciò derivano i contrasti che caratterizzano gli interni, originati dai tagli orizzontali nei solai.



88

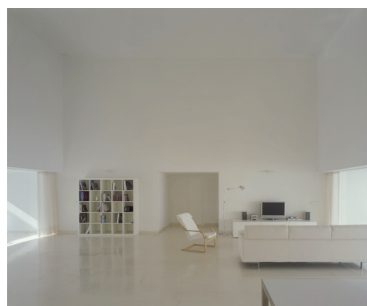




89



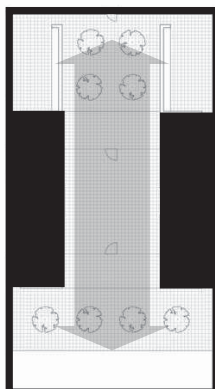
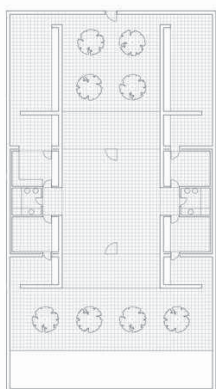
90



92



93



91

89. 90. 91. A. Campo Baeza, Casa Guerrero, Vejer de la Frontera, Cadice, Spagna. Come in un *hortus conclusus*, il percorso immaginato attraversa tre fasce trasversali (nord-sud), di cui solo quella centrale (18x9 m) è coperta. Dopo aver oltrepassato il patio d'ingresso, si raggiunge il cuore dell'edificio, la sala coperta, oltre la quale è presente la seconda corte. I portici fanno da filtro allo spazio centrale, proteggendolo dalla luce intensa e dall'eccessivo calore.

93. A. Campo Baeza, Casa Asencio, Chicla-na de la Frontera, Cadice, Spagna. La luce intensa è il principale materiale costruttivo con cui si realizza questo edificio: uno "spazio diagonale" attraversato da una luce diagonale.



mondo esterno e la vita immaginaria che si svolge dentro l'abitazione. Ma, una volta attraversata la semplice soglia d'ingresso, l'immagine della cella chiusa, percepita dal di fuori, svanisce come d'incanto per trasformarsi in un ambiente pieno di armonia, in cui luci e ombre, spazi aperti e chiusi si alternano intorno al "cuore segreto" della casa. Come in un *hortus conclusus*, il percorso immaginato attraversa tre fasce trasversali (nord-sud), di cui solo quella centrale (18x9 m) è coperta. Dopo aver oltrepassato un patio con 4 alberi d'arancio, il tragitto conduce nella grande sala posta al centro (9x9 m, altezza 8 m) delimitata da due vetrate si arriva ad un altro cortile. Due zone intermedie, coperte da porches (portici privi di pilastri) profondi 3 m, fanno da filtro alla fascia mediana dell'abitazione e proteggono dalla forte luce e dal caldo del sole.

Due sono i temi dominati del progetto: il rapporto aria-luce e la relazione con la natura. Questo è evidente nel trattamento degli spazi esterni. Le superfici vetrate e il rivestimento bianco accentuano la presenza della natura rendendolo visibile attraverso la vista ed accentuandone la presenza attraverso il contrasto di colore.

L'obiettivo era quello di costruire una casa di luce ed ombra, un "luminosa penombra".

In pianta è pienamente visibile l'organizzazione degli spazi: si tratta di un recinto rettangolare definito dal muro di confine esterno ed all'interno è possibile distinguere una successione di tre aree principali: l'accesso al primo patio; l'abitazione vera e propria e l'ultimo spazio aperto che si configura come un giardino con piscina. È completamente chiuso verso l'esterno, con una sola apertura di accesso.

Costruire una casa piena di luce ma in accordo con l'ombra, con un sapiente studio che permette alla luce di entrare a tutte le ore del giorno e allo stesso tempo permette di creare zone d'ombra.

Lo studio attento della luce si ritrova in un altro interessante esempio progettuale dello stesso architetto: la casa Asencio, in cui la luce, il bagliore di Cadice, è il materiale principale, che domina ed attraversa uno spazio diagonale.<sup>33</sup>

---

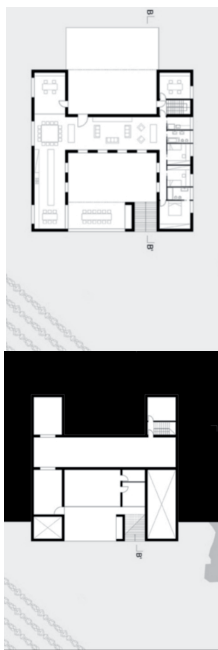
<sup>33</sup> Alla fine degli anni ottanta e negli anni novanta Campo Baeza fece una serie di case sperimentali, che insieme formavano un manifesto riguardo l'uso della luce in spazi dalle tonalità monocromatiche vicine al bianco. La Casa Turégano a Pozuelo de Alarcón, di proprietà di Roberto Turégano, designer grafico, creava spazi di sovrapposizione verticale collegati tra loro diagonalmente attraverso le aperture, sottolineati da ingressi luce che

Il patio diventa elemento centrale del progetto anche nella Casa unifamiliare realizzata a Marostica dal gruppo SAMA, stabilendo, però, una differente configurazione ed un differente rapporto con l'esterno. L'abitazione, distribuita su un solo piano, si articola attorno a un patio su tre lati ed è aperta verso ovest con un portico, attraverso il quale avviene, mediante una scala, il collegamento con l'interrato. Le diverse zone della casa risultano separate e indipendenti ma visivamente collegate e compartecipi della vita dell'edificio attraverso lo spazio di connessione rappresentato dal patio. Uno spazio "pubblico" che contemporaneamente divide e unisce, allontana e avvicina. Il patio assume inoltre un'altra funzione. Esso è infatti l'elemento di filtro tra l'edificio e il contesto nel quale è inserito, tra l'artificiale e il naturale. In questo modo il passaggio tra le due realtà non è più istantaneo ma mediato, filtrato da questo spazio che appartiene ancora all'abitazione ma dialoga già con la natura che la circonda. Uno spazio limitato, rispetto al fondo teoricamente privo di limiti se non quelli dati dall'orizzonte, che assume un carattere più domestico e intimo, che consente di porsi in relazione con l'ambiente naturale rapportandolo alla dimensione umana. A ovest, verso valle, un portico aperto su due lati amplifica questa funzione di mediazione tra finito e infinito, diventando, attraverso la scala, la soglia di accesso all'abitazione dalla natura e viceversa. L'edificio appare chiaramente orientato verso questa direzione, a protezione, anche dai venti dominanti dell'interno, e più aperto verso il patio e poi verso il fondo agricolo, prima con una sequenza regolare di grandi aperture e poi con il portico. Questa funzione di filtro si estende infine al trattamento che questo elemento architettonico esercita sulla luce naturale: soprattutto nelle ore finali della giornata essa non entra mai direttamente ma in modo laterale, riflessa o filtrata, modificandone in questo modo la percezione. Una mediazione simile a quella costituita dal patio si configura verso est: un portico coperto, aperto su di un lato e destinato ad autorimessa e ricovero attrezzi, funge da elemento di transizione tra l'interno e l'esterno dell'abitazione garantendo all'accesso la protezione necessaria. Il numero ridotto e mi-

---

mettono in evidenza le sue connessioni diagonali. Nella Casa Gaspar a Conil de la Fronteira, ha cercato una continuazione dello spazio interno di sei cortili murati. Come nel caso del Turégano House, la continuità spaziale è stata sottolineata dalla sovrapposizione di un secondo sistema organizzativo, quattro alberi di limoni di luna in una doppia simmetria.

94. 95. 96. SAMA, Casa unifamiliare, Marostica (VI), Italia. L'abitazione è distribuita su un solo piano e si articola attorno a un patio su tre lati del fabbricato, mentre si apre verso ovest con un portico. È proprio questo patio l'elemento generatore del progetto: uno spazio aperto e scoperto attorno al quale si distribuiscono i diversi ambienti dell'abitazione.



96



94



95

surato di aperture verso l'esterno rende inoltre il perimetro del fabbricato più simile a un recinto costituito da muri la cui funzione è anche quella di rendere più umano il paesaggio misurandolo, rapportando cioè il contesto naturale con la sua dimensione illimitata a quella limitata dell'uomo.

### *Il patio e la corte come elementi generatori del progetto*

Il patio ritorna nell'architettura contemporanea in svariati modi. Un interessante impiego della luce zenitale per mezzo di un patio interno è offerto dalla *Vivienda unifamiliar bioclimática*, realizzata a Granada dall'architetto Elisa Valero Ramos. Il progetto deriva le proprie regole dall'approfondita conoscenza del centro storico di Granada, in cui Elisa Valero opera. L'osservazione di come gli stretti vicoli consentano una percezione quasi esclusivamente di scorcio delle facciate degli edifici, determina la predisposizione di un piano neutro a chiudere il "vuoto" sul fondo della via San Juan Baja. L'asimmetria della facciata risponde alla geometria urbana ed intanto recupera il balcone chiuso della tradizione andalusa, mantenendone i rapporti proporzionali, ma rielaborandolo formalmente.

Il patio centrale, orientato a sud, conduce la luce naturale fino alle parti più interne dell'edificio ad illuminare la scala, i cui gradini di vetro diventano diffusori di luce. Nella parte superiore, le pareti laterali della corte si chiudono e diventano schermi riflettenti verso il basso: la luce diventa parte integrante del progetto, caratterizza gli spazi creando effetti inattesi di luce e penombra. La necessità di illuminare naturalmente gli ambienti e la ricerca della continuità spaziale ha ridotto al minimo le suddivisioni interne, ed ha contribuito a creare continuità visiva tra esterno ed interno.

Altro interessante progetto che si sviluppa attorno a diversi patii centrali è il museopensato per il sito archeologico di Madinat al Zahra. L'idea era quella di creare un edificio in cui il lavoro degli archeologi sarebbe stato visibile al pubblico, redendolo in effetti una sorta di "museo-lavoro". Il concorso internazionale, indetto nel 1999, fu vinto da Nieto Sobejano Architetti.

L'obiettivo, delineato dettagliatamente nel concorso, era quello di creare un museo archeologico che non solo visualizzasse i manufatti archeologici ma che potesse interpretare il luogo e la sua architettura. L'edificio inoltre era destinato alla squadra archeologica come quartier generale e formazione degli stessi archeologi, per ospitare gli impianti di ricerca e strutture per conferenze. Un programma decisamente ambizioso quanto complesso che nel progetto di Nieto Sobejano si sviluppa su una superficie totale di 9.125 mq su due livelli: al piano terra le principali aree del programma, il livello inferiore ospita invece le aree di lavoro per la ricerca archeologica. L'edificio



97

97. E. Valero Ramos, Vivienda unifamiliar bioclimática, Granada, Spagna, 2009. Il patio nasce dalla necessità di avere un ambiente sufficientemente illuminato, vista la presenza di una strada stretta e la ricerca dell'orientamento verso sud. La copertura vetrata del patio presenta la possibilità di essere schermata attraverso un sistema di tende automatizzato.

98



98. E. Valero Ramos, Vivienda unifamiliar bioclimática, Granada, Spagna, 2009. La luce del patio raggiunge anche il livello interrato, grazie alla presenza della scala vetrata.

è costituito da una serie di rettangoli che si ripetono in maniera modulare seguendo sempre uno stretto rapporto con il paesaggio circostante quasi a simulare nella struttura una sorta di scavo archeologico che emerge dal terreno solo per una minima porzione, divenendo una sorta di belvedere che offre la vista sul sito.

L'edificio si articola attorno a una sequenza di spazi pieni e vuoti, spazi coperti e cortili aperti che guideranno i viaggiatori in visita. Dal vestibolo principale, un ampio patio si estende su una pianta quadrata, attorno al quale sono organizzati i principali spazi pubblici. Un altro lungo, patio sarà il centro attorno al quale si articoleranno le aree private. Un patio finale riflette la luce dorata delle Atauriques e altri resti archeologici in mostra, e ne costituisce l'estensione espositiva esterna.

Varie soluzioni sono state impiegate per garantire la presenza di luce naturale nella parte interrata, a partire dal patio centrale, principale elemento organizzatore della costruzione. Piccole aperture rettangolari di dimensioni diverse corrono lungo il patio centrale, l'ala ufficio e l'ala biblioteca. Attraverso rampe in discesa interne ed esterne si passa dalla zona pubblica a quella operativa del museo, che è fruibile mediante finestre interne ed esterne. Il visitatore in questo modo percepisce l'esperienza di "camminare tra le mura", come spiega lo stesso Sobejano, da uno spazio all'altro esattamente come avviene sul sito archeologico. Ciò rivela ancora una volta la volontà progettuale di integrazione tra archeologia, conservazione e museologia. Ma il significato del museo si estende ben oltre l'eccellenza architettonica e la sensibilità del sito; esso riflette una inversione della storiografia spagnola che per decenni ha negato il passato islamico come parte del patrimonio della nazione. Per storici e critici culturali, il museo racconta una storia di tolleranza e di convivenza con l'impero islamico in rapporto all'Europa, storia che diviene attualità e può dare forma a una più contemporanea e differente percezione della cultura islamica.





99



100

99. 100. 101. Nieto Sobejano, Museum & Research Centre Madinat Al Zahra, Córdoba, Spagna, 2001-2003. Varie soluzioni sono state impiegate per illuminare gli ambienti interni naturalmente, a partire da un patio centrale, in cui sono presenti piccole aperture rettangolari variamente dimensionate. A questo seguono una serie di patii e l'ala biblioteca.



101

### ***Il patio come sottrazione di massa. Progettare il vuoto***

Una modalità completamente differente di concezione dell'edificio è la sua progettazione per vuoti. È emblematico in questo senso il Padiglione della Facoltà di Medicina (1996-2001), Arrixaca di Juan Carlos Sancho Osinaga. Si tratta di un'opera in cui domina perentoriamente la massa, secondo una notevole chiarezza volumetrica, che, dietro una notevole semplicità nasconde un'accurata e ricercata complessità. Pochi elementi entrano nella composizione rendendola chiara e determinando il buon inserimento nel sito.

L'effetto complessivo è quello di un unico blocco di pietra opportunamente scavato, nonostante la pietra ne costituisca il rivestimento esterno.

L'opera è intesa come una scatola neutra, compatta, "litica", nella quale sono definiti i vuoti messi in relazione tra loro in modo da creare sequenze e tensioni spaziali suggestive. Lo scavo della massa piena è simile all'atto scultoreo del "levare" dove i volumi netti e rigorosi sono incisi in punti precisi per far posto ai vuoti. La complessità che ne risulta è percepibile soprattutto negli interni dove gli "avvenimenti" e le "atmosfera" spaziali, di scala e qualità diverse, si susseguono in maniera dinamica indirizzando lo sguardo in direzioni molteplici: verso l'alto, verso l'esterno, verso l'interno. L'opera è fortemente "segnata" da superfici diafane e rarefatte, da transizioni e da sequenze spaziali suggestive da cui emergono il vestibolo (collocato fra due grandi vuoti che lo comprimono determinando una tensione verticale), il grande patio interno e lo scavo esterno all'ingresso.

Il "progettare per vuoti" degli architetti spagnoli ritaglia le aperture in modo sapiente, in relazione alle esigenze funzionali ma anche alle "attese" architettoniche, ben consci del fatto che la luce naturale svolge un ruolo fondamentale nella definizione degli spazi.

Attendendosi alla poetica dell'ortogonalità, gli architetti Osinaga e Sol Madridejos, scavano il monolite compatto creando nuove tensioni verticali. La pietra viene disposta secondo corsi orizzontali di due altezze differenti conferendo un aspetto monocromatico che cambia attraverso un avvicinamento all'edificio svelando le venature del materiale. La chiarezza volumetrica dell'esterno, che identifica un'architettura ermetica consapevolmente scavata, cela una complessità interna legata alla funzione dell'edificio e a dettagli strutturali che trasgrediscono l'ortogonalità generale del volume. La struttura portante ne sostiene una secondaria a cui vengono agganciate le



102



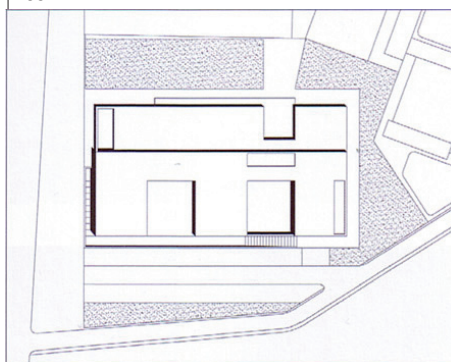
103



104

102. 103. 104. 105. J. C. Osinaga, S. Fernández, Pabellón de la Facultad de Medicina, Arrixaca, Murcia, 1996-1997. Osservando attentamente l'opera emerge la sottile linea sulla quale Sancho-Madrídejos hanno lavorato magistralmente nel dar vita al volume stereotomico scavato. L'opera è intesa come una scatola neutra, compatta, "litica", nella quale sono definiti i vuoti messi in relazione tra loro in modo da creare sequenze e tensioni spaziali suggestive. Lo scavo della massa piena è simile all'atto scultoreo del "levare" dove i volumi netti e rigorosi sono incisi in punti precisi per far posto ai vuoti.

105



vetrate che perimetrano parte delle due corti, controllando la luce naturale che invade gli ambienti interni. E' infatti proprio il legame tra la pietra di Cehegin e la luce naturale che determinano la chiave di lettura dell'essenza vitale dell'edificio. Le superfici vetrate presentano una serigrafia che riprende la texture della pietra utilizzata conferendo una particolare emozionalità vissuta dall'interno dell'edificio nel momento in cui la luce invade la trasparenza architettonica e legando dunque materiali, l'interno e l'esterno. Tra i due vuoti si inserisce un blocco nel quale è contenuto il vestibolo d'ingresso e, all'interno, le funzioni si concentrano nella parte centrale per quanto riguarda le attività collettive; troviamo infatti la caffetteria, l'auditorium e le aule al piano terra e la biblioteca al primo piano; mentre i dipartimenti vengono dislocati nell'asse longitudinale. La funzione dell'edificio ha determinato la sua complessità interna che pur viene risolta in modo da inserirsi quasi naturalmente all'interno dell'involucro che prepotentemente si ancora a terra proteggendo un ambiente più leggero ed ospitale: dall'opacità della pietra che si presenta al visitatore posto all'esterno, al pathos creato dai materiali nel momento in cui ci si ritrova all'interno dell'edificio, dove il disegno delle vetrate ne alterano la trasparenza e dunque il rapporto con la luce; da un blocco ermetico ad uno spazio dove i vuoti creano delle corti permettendo un dialogo tra interno ed esterno, da un'apparente elementarità che conferisce una chiarezza volumetrica ad un raffinato studio della complessità funzionale.

## 4.4

### Luce come assenza. I luoghi d'ombra

Il Vuoto-Figura è il prodotto dell'inclusione, un'operazione elementare di composizione dello spazio, che permette la costruzione di un vuoto predominante rispetto al pieno, il quale può essere moltiplicato nel tessuto.

L'operazione di inclusione costruisce tutti i vuoti-figura, sia a livello edilizio che urbano, dove lo spazio vuoto diventa elemento ordinatore del tessuto adiacente. Negli spazi pubblici questo carattere figurale è assunto dalle piazze, così poco diffuse nella tradizione insediativa mediterranea.

I vuoti "pubblici" degli insediamenti mediterranei comprendono i percorsi e le cosiddette 'piazze'. I percorsi sono ritagliati all'interno del tessuto ed appaiono come forma residuale dei volumi architettonici, o più spesso il risultato delle diverse ricuciture con il contesto adiacente e del rapporto tra i tipi edilizi e la morfologia dei luoghi. In altri casi, ancora, il vuoto è dato dal processo di sottrazione dalla scacchiera edificata, come spesso è accaduto in molte espansioni ottocentesche. Le piazze, luoghi simbolici dell'incontro, che per numero e dimensione sono generalmente esigue e mantengono una forte relazione con la forma, la storia e la struttura della città e le sue funzioni sociali e culturali. Esse assumono un carattere figurale ed una pregnanza figurativa sostanziale: sono i luoghi in cui gli abitanti diventano civis. Gli spazi di relazione rappresentano la città stessa, una città senza spazi di relazione non è una città propriamente detta.

I margini murati dei recinti, impenetrabili allo sguardo, definiscono non solo gli spazi interni, ma anche i percorsi perimetrali agli edifici che attraversano il tessuto insediativo, disegnando così il paesaggio abitato. La strada è, dunque, il risultato dell'azione costruttiva, spazio di socialità, relazione e movimento, in grado di ordinare il costruito. La strada assolve al ruolo sociale e laddove l'abitazione si caratterizza per la totale introversione, il rapporto tra interno ed esterno, pubblico e privato, definisce anche lo spazio femminile e maschile, perché se la casa è il luogo della donna, la strada è lo spazio dell'uomo.

Il modo in cui l'interruzione dei confini determina il passaggio tra pieno e vuoto, interno ed esterno, pubblico e privato è vario, ma proprio i dettagli e le eccezioni, lavorando per opposizione, contribuiscono a creare l'unità estetica e figurativa del luogo, rendendone intellegibile il carattere identita-

rio e l'uniformità architettonica. I bordi dei corpi edilizi, definiti formalmente attraverso aperture e chiusure, sono «complessi filtri topologici, che mediano le relazioni tra dentro e fuori, strutture intimamente dialettiche che assicurano la riconoscibilità dell'intervento come parte, consentono a questo di dialogare con il resto della città»<sup>7</sup>. In alcuni casi il passaggio da esterno ed interno è filtrato attraverso spazi destinati ad attività commerciali, artigianali o produttive, che sconfinano verso lo spazio comune, stabilendo una continuità più diretta tra spazio pubblico e privato. Diversamente accade nelle tipologie a blocco, prive di patio o corte, diffuse nei rilievi, il cui spazio esiguo rende necessario creare spazi ulteriori funzionali all'abitazione, i cui affacci si rivolgono allo spazio pubblico, spesso dotati di balconi, che rendono le tipologie più estroverse, nonostante la distribuzione delle funzioni vede lo spazio abitativo solitamente collocato al primo livello, non direttamente accessibile dalla strada pubblica e al riparo da sguardi indiscreti.

Differentemente dai tipi a corte o a patio, le tipologie a blocco, prive di uno spazio aperto interno, diffuse negli insediamenti collocati sui rilievi, dove l'esiguo spazio a disposizione rende necessario creare spazi ulteriori, funzionali all'abitazione, presentano un carattere più estroverso, grazie alla presenza di affacci (balconi) rivolti verso lo spazio pubblico. In realtà, l'accessibilità interna dalla strada pubblica non è diretta, ma solitamente avviene al primo livello, in cui sono collocate le funzioni abitative, al riparo da sguardi indiscreti.

#### 4.4.1 Loggiato o poché

Sino ad ora abbiamo fatto riferimento al contorno che, formalmente costituito dalla massa muraria, può essere astrattamente valutato dal punto di vista geometrico come una struttura "bidimensionale", le cui interruzioni consentono il transito dall'"interno" all'"esterno" ed il passaggio dall'intervallo architettonico all'urbano. Il dispositivo del contorno dunque assolve un ruolo più o meno attivo a seconda che si mostri semplicemente come confine demarcatore più o meno compatto o definisca un vero e proprio spazio architettonico.

Il contorno può infatti presentarsi in modi differenti dal punto di vista formale ed avere differenti dimensioni di profondità: da figura limite di passaggio dallo





106



107

106. Ghadames, Libia. Il sistema dei percorsi nella "città protettiva". Percorsi stretti e tortuosi definiscono lo spazio urbano e forniscono ombra. Le abitazioni godono di luce ed aria provenienti dal patio interno.

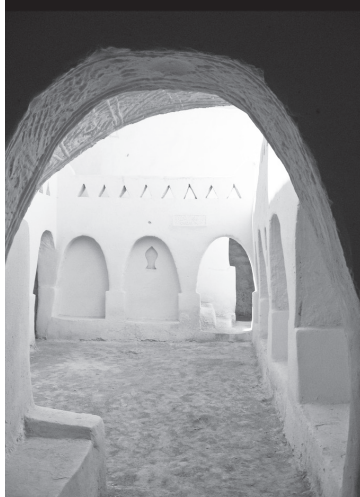
107. Nella città protettiva, il sistema dei percorsi urbani è prevalentemente maschile, mentre gli spazi ed i collegamenti a livello delle coperture a terrazza sono riservati alle donne.

spazio aperto – pubblico o privato – all’edificio, con spessore tendente a zero, valutabile come una superficie che definisce il fronte dell’edificio, così come precedentemente visto, oppure può essere dotato di una spazialità abitabile con differenti gradi di apertura verso l’esterno, un intervallo, variabilmente permeabile, che costituisce una condizione abitabile tra i due luoghi: è il caso del loggiato o portico.

In “Complessità e contraddizioni in architettura” R. Venturi si riferisce a questo spazio con il termine *poché*, dispositivo alla scala urbana o architettonica, che diviene intervallo costruito e vuoto che media ed assorbe l’articolazione degli spazi interni o esterni adiacenti, definendo una sequenza spaziale gerarchizzata.

Sulla base di questa definizione, il loggiato dell’abitazione tradizionale mediterranea si configura come un filtro tra la corte privata e l’interno, una pausa che rende possibile il passaggio da un luogo ad un altro e da una dimensione all’altra, creando una tensione scalare e consentendo la lettura e la comprensione degli elementi attorno. Il filtro del portico può essere più o meno trasparente e può evolversi da spazio distributivo esterno ad interno, più chiuso ed integrato a quello interno, in cui si svolgono attività diverse, oltre a quelle distributive. Le case a corte o a patio sono esemplificative delle funzioni distributive del loggiato, sia per quanto riguarda i tipi che vedono un’organizzazione attorno ad uno spazio centrale che per quelli che presentano un’organizzazione lineare. La casa mediterranea tende spesso a “fluire” verso l’esterno. Capita che in alcune aree la “strada”, luogo maschile, della socialità, dello scambio e della comunicazione, che si oppone allo spazio privato, “femminile” domestico, diventa un continuo della casa, attraverso la creazione di spazi “filtro” che attenua il passaggio tra interno privato ed esterno pubblico. Tra questi luoghi filtro è presente un luogo tipicamente mediterraneo che si potrebbe definire “architettura dell’ombra”, cioè il portico che si può presentare come una costruzione con arcate o con pergolato, diventando comunque uno degli spazi più significativi dell’architettura mediterranea. Il portico crea un microclima che riduce l’escursione termica tra l’aria esterna ed interna; modera inoltre il contrasto di luce spesso accentuato dell’imbiancatura esterna degli edifici. Il portico diventa un’area piacevole da fruire, spesso arredata. Nei tessuti che presentano tipologie a schiera la carenza di spazio esterno viene controbilanciata dalla presenza di balconi in aggetto sulla strada, come è possibile osservare in numerose Chorre, dove il balcone collega l’ingresso





108



109



108. Ghadames, Libia. Loggiati

109. Genuri, Sardegna. Loggiato.

110. Mykonos, Grecia. Percorso pubblico ombreggiato attraverso la vegetazione.

110



dell'abitazione al primo piano dalla strada, una sorta di palco dal quale si assiste alla vita pubblica che avviene nella strada sottostante. In alcuni casi i balconi assumono la forma di ambienti semichiusi come si osserva nella tradizionale mashrabiya islamica, diffusa ancora in Maghreb ed Egitto, che presenta un filtro costituito da una grata, che protegge l'interno dall'esterno.

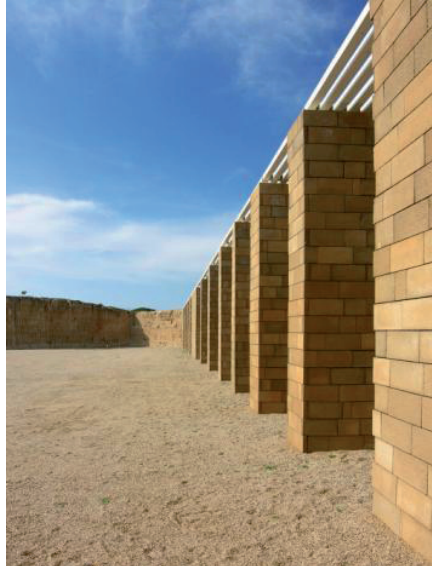
In questo caso il contorno assume, dunque, lo spessore del loggiato: il vuoto individuato da questo spazio architettonico, così come nella corte, assume il valore di figura, non più di sfondo, e presenta una riconoscibilità immediata. Il contorno, che, così definito, non è costituito solo dall'involucro come limite separatore, ma anche dal volume architettonico e dallo spazio di connessione, e che funge da poché urbana (come definite da C. Rowe), articola lo spazio secondo quelle che Bernardo Secchi ha definito "percolazioni urbane". R. Venturi nel suo testo ("Complessità e contraddizione") dà un'analisi accurata di questo sistema, assumendo come riferimento prevalentemente progetti alla scala architettonica.

«L'architettura dovrebbe essere pensata come una configurazione di luoghi intermedi chiaramente definiti. Ciò non implica una continua transizione od una infinita posposizione nel rispetto del luogo o delle condizioni, ma una rottura con il concetto contemporaneo della continuità spaziale e con una tendenza a cancellare ogni articolazione fra spazi, ad esempio tra interno ed esterno, fra uno spazio e l'altro».

Interessante progetto su questo tema è Il parco dei suoni di Perra-Loche nel Sinis l'area peninsulare della Sardegna centro-occidentale poco a nord di Oristano e del suo golfo, tra Capo Mannu e Capo San Marco. L'architettura antica locale, recante testimonianze dall'era neolitica, ricorre primariamente ai lapidei della zona non solo quale esito parietale, ma come struttura.

Proprio nelle vicinanze di Riola Sardo poco a Nord dello stagno di Cabras, sorge quale esito concorsuale per il recupero delle cave dismesse di pietra arenaria il Parco dei Suoni su disegno degli architetti Alberto Antiocho Loche e Pierpaolo Perra. Esso si disegna entro il bacino di scavo in cui ha operato l'attività d'estrazione, recuperato nei suoi tratti fondamentali resi monumentali dal semplice sgombero d'ogni elemento estraneo legato all'industria dell'uomo. Tutto l'intervento si mantiene con nettezza entro la linea orizzontale segnata dallo skyline, riferimento assunto quale vincolo dominante dai progettisti per i nuovi inserimenti, con particolare sguardo





| 111

111. 112. 113. 114. P. Perra, R. A. Loche, Il parco dei suoni, Riola Sardo, Sardegna, 2004-2007. Il rapporto tra interno ed esterno è regolato da un massivo colonnato in pietra, in grado di rapportarsi con il paesaggio della cava, configurandosi come un setto tagliato in maniera irregolare ed in grado di regolare l'ingresso della luce. Il colonnato va ca configurare un ampio portico ombreggiato per mezzo di frangisole metallici.

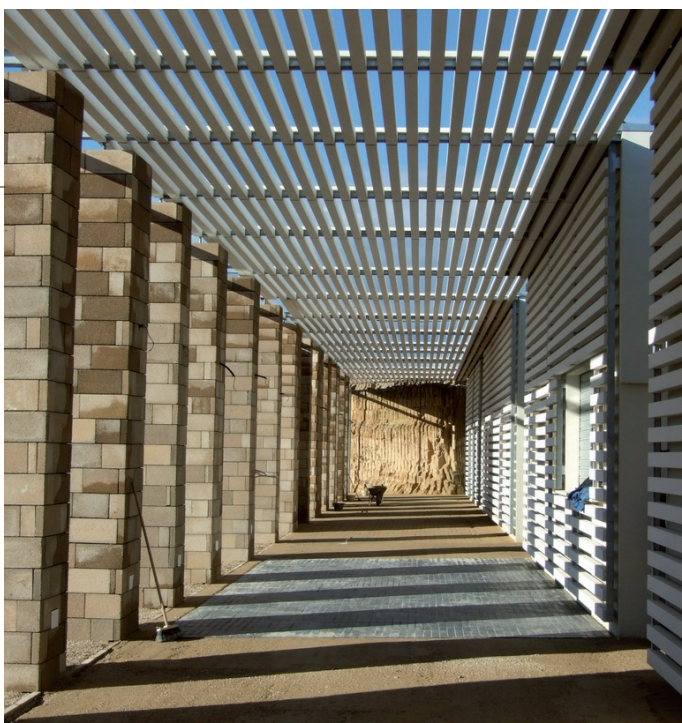


| 112



| 113

114



all'edificio segnante il bordo del bacino di scavo.

L'architettura si fa qui portatrice di volontà travalicanti le sole specifiche disciplinari. Nel nome stesso attribuito all'area di progetto, ora Parco dei Suoni, si legano infatti almeno due valenze. Da un lato il richiamo è all'esperienza sensibile diretta di chi fruisce lo spazio avendo in ritorno l'effetto particolare di eco e calpestio all'interno del piccolo canyon. Dall'altro invece il richiamo è alla candidatura del teatro all'aperto occupante la porzione opposta al nuovo edificio entro il bacino di scavo, quale sede per rappresentazioni musicali d'ogni tipo, con speciale attenzione a quelle di natura locale e tradizionale. Con coinvolgimento dei medesimi progettisti alle fasi organizzative prende qui luogo la manifestazione etno-musicale "Musiche nel Sinis" poggiante sul ricco patrimonio musicale regionale.

Solo di poco più velate paiono essere presenti altre due intenzioni di progetto eccedenti lo spazio fisico d'intervento: le volontà di connessione fra la nuova polarità ricavata all'interno delle cave dismesse con le realtà d'immediata vicinanza sia dei parchi naturalistici, sia dei siti archeologici. Alla prima, già racchiusa nel nome della struttura di Loche e Perra, fa eco dunque l'Area Marina Protetta Penisola del Sinis-Isola di Mal di Ventre; alla seconda, con la ripulitura delle sponde arenarie della cava a riottenere suggestione quasi primigenia, risuona non solo la ricca presenza nuragica ma pure il noto insediamento di Tharros in cima al golfo di Oristano.

Sotto questi aspetti appare chiaro come l'intervento si produca in slanci dai contenuti urbanistici sovralocali importanti, anche alla volta della ricercata "destagionalizzazione" del turismo sull'Isola.

Alla scala architettonica il ridisegno degli spazi di scavo si completa di tre elementi principali: la zona delle rappresentazioni all'aperto ad un estremo della L di cava, poi le sculture sonore a ridosso delle quali si pone la vasca per la fitodepurazione – anch'essa contribuyente col fragore contenuto delle ricadute d'acqua all'esperienza sonora dei fruitori – in posizione nodale fra i due bracci dello scavo, infine l'edificio contenente i servizi principali, alcuni uffici, sale polivalenti ed espositive.

Verso l'esterno le facciate presentano geometrie nette richiamando il carattere massivo del luogo.

Il passaggio tra interno ed esterno, tra carattere massivo e aperto è graduato da un imponente colonnato in pietra, pensato come un setto tagliato in maniera irregolare per dirigere lo sguardo e garantire l'ingresso controllato



115. 116. S. Peluso, L'Arca del tempo, Settimo San Pietro, Sardegna 2004-2007. Un edificio parzialmente ipogeo, che si inserisce nel contesto paesaggistico ed emerge manifestandosi attraverso una piattaforma panoramica, opportunamente schermata attraverso un pergolato frangisole.



115

116



della luce. Le differenti aperture impongono ai progettisti particolari scelte da effettuare per selezionare i concetti per realizzarli. Il colonnato protegge un ampio portico ombreggiato da un pergolato frangisole sostenuto da esili membrature metalliche.

Ampio uso di schermature e pergolati è presente nel progetto di Salvatore Peluso L'Arca del tempo, situato ai piedi del colle di Cuccuru Nuraxi. L'architettura riserva estrema attenzione nei suoi principi fondativi, tipologici e formali ai molteplici aspetti di relazione con il contesto. E contemporaneamente tiene conto della presenza molto ravvicinata in quel punto - stridente, tendenzialmente invasiva e non conclusa - delle ultime espansioni residenziali. Presenza che fa di quella situazione una situazione di conflitto non risolto. In attesa di soluzione.

Il carattere dell'edificio non poteva che essere silente e austero, per rapporto con il monumento (del paesaggio, dell'archeologia), e, per l'opposto, con le estemporanee, casuali contemporaneità. Un volume puro, parzialmente ipogeo, che interpreta, misurandola, la naturale pendenza del terreno, come occasione di semplicità e chiarezza espressiva. Una incidentale trasformazione tettonica che si manifesta essenzialmente come una piattaforma panoramica affacciata sulla valle coltivata.



## capitolo 5

---

**DIALOGHI CON...**



**Elisa Valero Ramos**

Progetti oggetto di studio:

Vivienda unifamiliar bioclimática

Granada, Spagna

Estudio de arquitectura

Granada, Spagna





**L'architetto, con l'atteggiamento umile di chi fa del sentire un mestiere, deve trasformarsi in chirurgo per guarire o migliorare le condizioni di vita dell'organismo che abbiamo chiamato città. Se si dovesse scegliere una sola parola per definire il lavoro quella sarebbe precisione. Precisione intesa nella doppia accezione che la parola ha nella lingua spagnola: come necessità ad esattezza, mettendo da parte qualunque tentazione di esibizionismo gratuito o di arbitrarietà, per lavorare con la coscienza che ogni intervento è una tessera in più nel mosaico di una cittadina che deve riscoprire quel che già custodisce e dotarlo di potenzialità nuove. Ciò che ci viene richiesto è semplicemente la risposta giusta per un luogo, un tempo e un problema; nell'apparente semplicità della soluzione può celarsi la maestria.**

**In che modo la difficoltà posta dal contesto da forma al progetto?**

*Los condicionantes son las preguntas a las que nosotros tenemos que dar respuesta, entonces yo me planteo como resolver esos problemas, que son las dificultades, y la respuesta tendrá que ser una respuesta precisa, cuidada. Son las preguntas que el lugar me hace, lo que el lugar me dice y como yo tengo que utilizar eso para que tenga fuerza, para que mi respuesta sea acertada, tengo que escuchar el lugar, y esa escucha al lugar es entender la problemática, entender las dificultades, entender que cuando conozco bien que pasa podré dar una buena respuesta. Entonces claro, las dificultades son, aquello con lo que yo juego, es el barro con el que moldeo para sacar la arquitectura.*

Le condizioni contestuali sono le domande alle quali dobbiamo dare risposta, per cui io mi propongo di risolvere quei problemi che costituiscono le difficoltà [del progetto], e la risposta dovrà essere precisa, accurata. [Le difficoltà contestuali] Sono le domande che mi fa il luogo, quello che il luogo mi comunica e come io devo utilizzare questo affinché [il progetto] abbia forza, affinché la mia risposta sia certa. Devo ascoltare il luogo, e questo ascolto del luogo è capire le problematiche, capire le difficoltà, capire che quando conosco bene ciò che succede potrò dare una buona risposta. Per cui le difficoltà sono quello con cui io gioco, sono il fango che modello per generare l'architettura.

**In che misura l'architettura tradizionale ha influenzato le scelte progettuali, per quel che riguarda tipi, paradigmi e caratteri tradizionali?**

**Quali suggestioni le ha trasmesso il contesto durante la definizione dell'idea progettuale?**

*Porqué la arquitectura tradicional tiene mucha sabiduría, es sabiduría de siglos, secular, siglos de sabiduría, y toda esa sabiduría no la hemos superado, solamente tenemos nuevas herramientas. Esa sabiduría tradicional ha sabido hacer las cosas muy bien con muy pocos medios y a mí me interesa trabajar con pocos medios y con esos resultados, entonces aprendo mucho, lo que pasa es que es contemporáneo porque aplico las nuevas técnicas constructivas.*

Perché l'architettura tradizionale è intrisa di saggezza, è saggezza di secoli, secolare, è secoli di saggezza... e tutta questa saggezza non l'abbiamo superata, oggi abbiamo unicamente nuovi strumenti. Quella saggezza ha saputo fare le cose molto bene e con pochissimi mezzi e a me interessa lavorare con pochi mezzi e con questi risultati e il risultato è contemporaneo perché applico le nuove tecniche costruttive.

**Si definirebbe minimalista?**

*No, me interesa la esencia de las cosas pero no el minimalismo. Me interesa la esencia, minimalista no puede ser alguien que tiene esta colección de cuadros, lámparas y todo tipo de objetos que hacen que la vida sea más rica. El minimalismo prescinde de muchas cosas y yo no quiero prescindir de ellas, solamente es cierto que soy esencialista. Quiero ir a la esencia de las cosas y elimino todo lo ornamento, todo lo que sea ornamento añadido a la arquitectura para dar lugar a que luego puedan aparecer el arte, puedan aparecer otras cosas, tus propios objetos.*

No, mi interessa l'essenza delle cose e non il minimalismo. Mi interessa l'essenza. Non può essere minimalista qualcuno che ha questa collezione di quadri, lampade e tutti questi oggetti che rendono la vita più ricca. Il minimalismo prescinde da molte cose e io non voglio prescindere da loro. L'unica cosa certa è che sono essenzialista, voglio andare all'essenza delle cose e elimino tutto l'ornamento, tutto ciò che è ornamento aggiunto

all'architettura, per dare modo che dopo possano apparire l'arte, che possano apparire altre cose, i propri oggetti...

### **Che ruolo ha il contesto nella elaborazione del progetto?**

*Por ejemplo la utilización de las paredes blancas, si tu ves la casa de enfrente es también un muro blanco, toda esta zona, la construcción típica granadina se asemeja mucho, los miradores, los grandes miradores arriba en la parte alta, la idea de Carmen? Todos los muros tradicionales están presentes en estas dos arquitecturas y también en algo que es muy profundo que la arquitectura granadina es muy cerrada por fuera para recrear mundos interiores mas abiertos y llenos de luz, y aparentemente es muy separado de la calle, me separo de la calle, aquí era muy difícil separarme de la calle porque tengo muy poco sitio y entonces por medio de las ventanas muy pequeñas consigo generar un espacio de intimidad interior, era necesario...*

Per esempio l'utilizzo delle pareti bianche, anche la casa di fronte ha le pareti bianche, tutta questa zona, la costruzione tipica di Granada è molto simile, i miradores i grandi miradores in alto nella parte alta, l'idea del Carmen. Tutti i muri tradizionali sono presenti in queste due architetture, ma anche in qualcosa che è ancora più profondo... perché l'architettura granadina è [introversa] chiusa verso l'esterno per ricreare mondi interni più aperti e pieni di luce, apparentemente separati dalla strada; [per cui] mi separo dalla strada, qui era difficile [farlo] (separarmi dalla strada) perché c'era pochissimo spazio, allora per mezzo di piccole finestre ottengo la generazione di uno spazio interno di intimità che era necessario...

### **E invece nella Vivienda Unifamiliar...**

*La vivienda unifamiliar tiene una característica es que por dentro es mas grande, entonces por dentro tiene como un jardín propio, un espacio propio, tiene un patio, y entonces ya es otra cosa... entonces se abre hacia los interiores mas parecido a las arquitecturas musulmanas, que tiene unas entradas muy pequeñas y en los interiores hay jardines hay patios. Aquí no hay sitio para nada, pero sin embargo también me procuro la intimidad de la calle a pesar de que es un espacio muy pequeño.*

La vivienda unifamiliar ha una característica [diferente], dentro è più grande, quindi dentro può contenere un giardino proprio, un spazio proprio, un patio. Quindi si apre verso l'interno in una maniera molto simile alle architetture musulmane che hanno delle piccole entrate e dentro hanno giardini e patii. Qui non c'era spazio per niente, però senza dubbio mi procuro l'intimità dalla strada malgrado sia questo uno spazio molto piccolo.

### **E questo deriva dall'architettura tradizionale**

Si totalmente

### **Come è possibile, oggi, rinnovare i centri storici e integrarli con le nuove periferie, senza perdere l'identità propria di ogni città?**

*Creo para eso hay que conocer a fondo cual es nuestra realidad histórica y ser como muy autentico, entonces respetar y conocer la ciudad histórica pero no copiar formalmente, no ser formalista, no copiar el aspecto formal, no copiar la imagen sino la esencia de las cosas, eso es más importante.*

Credo che per fare ciò si abbia bisogno di conoscere a fondo la nostra realtà storica ed essere autentici, quindi rispettare e conoscere la città storica senza però copiarla formalmente, senza essere formalisti, non copiare dunque l'aspetto formale, non copiare l'immagine bensì l'essenza delle cose, che è la cosa più importante.

**Nel testo La materia intangibile lei fa riferimento a Khan, che afferma:**

**"Tutta la materia è luce...**

**è la luce, che quando termina di essere luce, diventa materia.**

**Nel silenzio c'è tensione verso l'espressione, nella luce tensione verso l'opera: i due aspetti dello spirito: uno non luminoso, l'altro luminoso. Il luminoso volge verso la luce, e questa verso la fiamma, e la fiamma si deteriora in materia, e la materia diviene mezzo, risorsa, evidenza.**

**Perciò le montagne sono luce esaurita; così le correnti, l'aria, tu stesso...**

**E la volontà di espressione e quella di operare si incontrano nell'espressione."**

**Nei suoi progetti emerge l'attenzione verso lo studio delle qualità materiche e di illuminazione della spazialità interna. Sia nella Vivienda unifamiliar bioclimática che nel Estudio de arquitectura la forza evocativa degli spazi è straordinaria, e la luce gioca un ruolo fondamentale. Che significato hanno per lei i concetti di massa, luce, spazio interno...?**

*El espacio interno es la generación de una sombra dentro de la luz y de la luz adecuada. Es la medida de la luz adecuada, es escavar en el exterior un espacio que pueda tener una condiciones de vida agradables*

Lo spazio interno è la generazione di un'ombra dentro la luce, e della luce adeguata. È la misura della luce adeguata, è scavare nell'esterno uno spazio che possa avere condizioni di vita confortevoli.

**Quindi per lei si può progettare a partire dalla luce, dal concetto di luce?**

*Si parto mucho del concepto de luz. Por ejemplo la luz que hay aquí en esta sala es una luz de espacio exterior, yo quiero trabajar en un jardín, realmente estoy trabajando en un jardín en este salón. Por las mañanas como le da el sol bajo esto, por las tardes subo el toldo y estoy trabajando en un jardín, entonces tengo la sensación o la suerte de poder haber recreado un exterior. sin embargo en las habitaciones de abajo es un poco más cerrado, y tengo ese espacio interior de trabajo que mira hacia adentro y ahora te enseñaré el resto para que veas el espacio, casi nos podíamos haber bajado para la entrevista al sótano, al basamento que también tiene una luz muy agradable creo, pero todo lo contrario esta que es una luz exterior. Bueno con la luz se cambia el carácter de las cosas, el carácter de ese espacio, la presencia de la masa es necesaria abajo tienes una enorme presencia de la masa porque esta en lo hormigón, escavado en el hormigón. En fin, que al final cabo? todo eso: hacer lugares para el hombre, para habitar creo que eso es el significado de la arquitectura, hacer lugares para habitar.*

Si; parto spesso dal concetto di luce. Per esempio, la luce presente in

questa sala è una luce di uno spazio aperto, io voglio lavorare in un giardino e realmente sto lavorando in un giardino in questa stanza. Di mattina come batte il sole abbasso la tenda, e di sera la alzo e così sto lavorando in un giardino, perché ho la sensazione o la fortuna di aver ricreato uno spazio esterno. Senza dubbio nelle stanze di sotto è un po' più chiuso, così che ho uno spazio interno di lavoro che guarda all'interno... (adesso ti farò visitare il resto affinché tu veda lo spazio, avremmo potuto scendere per l'intervista al piano terra, al basamento che ha anch'esso una luce molto gradevole credo, una luce del tutto opposta a questa che è una luce esterna). Con la luce cambia il carattere delle cose, il carattere di quello spazio per esempio; nel piano terra era necessaria la presenza della massa e quindi c'è una enorme presenza della massa dovuta al cemento armato, al fatto che è uno spazio scavato del cemento armato. Alla fine, cosa ricavo da tutto ciò: fare luoghi per l'uomo, per abitare, credo che questo sia il significato dell'architettura, fare luoghi per abitare.

**Il problema dell'adattabilità ad una realtà che muta in continuazione è un valore, nella sua vaghezza, che abbiamo conquistato grazie alla capacità di leggere la complessità, capacità che molti architetti del moderno non avevano. Si tratta dell'esigenza per niente scontata di leggere di volta in volta una realtà diversa, individuare la quinta giusta per quella scena del "teatro" quotidiano in cui siamo immersi. Alla luce di questo, non dovrebbe la critica cambiare modo di leggere l'architettura e le sue categorie? Forse il metodo classico, che è incentrato appunto sulla classificazione e sulla catalogazione degli aspetti formali si deve confrontare con i problemi posti dalla variegata condizione contemporanea.**

*Yo creo que sí, la crítica está cambiando el modo de ver la arquitectura. Yo creo que ahora mismo en la contemporaneidad está cambiando, hay una mayor sensibilidad, quizás también por la crisis, hacia lo doméstico, hacia lo habitable y hacia lo sencillo frente a lo monumental. Yo creo que cada vez más se valora esa condición de confort de la escala pequeña.*

Sì, io credo di sì. La critica sta cambiando il modo di vedere l'architettura. Io credo che proprio adesso nella contemporaneità stia cambiando,



c'è una maggiore sensibilità, forse anche per la crisi, una nuova sensibilità verso la dimensione domestica, verso l'abitabile e verso il semplice a fronte del monumentale. Credo che sempre più si stia avvalorando questa condizione di comfort della piccola scala.

**La critica tende a definire alcuni tipi di architettura regionalisti, minimalist, però forse sono categorie troppo ristrette?**

Si son categorías estrechas, no me gustaría hacer arquitectura de ninguna categoría, solamente arquitectura contemporánea, y arquitectura buena independientemente, que sea para el hombre, para la persona, para hacer más feliz a la gente, trabajar para hacer (eso) y no me importa lo demás. Tengo que hacer un servicio que haga feliz a la gente aportando belleza, aportando condiciones de confort, aportando, bueno, esa cualidad.

Si sono categorie ristrette. Non mi piacerebbe fare architettura di nessuna categoria, vorrei solo fare architettura contemporanea, buona architettura e indipendentemente [da queste categorie]. Architettura che sia per l'uomo, per la persona, per fare più felice la gente, lavorare per fare ciò e non m'importa del resto. Devo fare un servizio che renda felici le persone apportando bellezza, apportando condizioni di comfort, apportando questa qualità.

**Una domanda a proposito della luce nel progetto della Vivienda Unifamiliar, per concepirla è partita dal patio?**

Si. Buscaba la orientación. Era una calle estrecha y buscaba la orientación hacia el sur, mi problema era que pensaba no iba a tener luz suficiente y por eso coloqué el patio.

Si. Cercavo l'orientamento. La strada era stretta e cercavo l'orientazione verso il sud, il mio problema era che pensavo che di non poter riuscire ad avere luce sufficiente perciò collocai il patio.



**Antonio Jimenez Torrecillas**

Progetti oggetto di studio:

Muralla Nazarì  
Granada, Spagna

Torre dell'Homaje  
Huescar, Spagna



**Oggi l'architettura ha la presunzione di emergere del nulla. Il rispetto per l'ambiente sembra una prerogativa essenziale del suo fare architettura. Quanto questo influisce nella progettazione di un'opera? Quali sono i primi parametri attraverso cui, assegnato-le un progetto, questo inizia a prendere forma sotto la sua mano?**

*Decía Alejandro de la Sota que es un maestro de arquitectos español del siglo XX qué generó mucha influencia en varias generaciones de arquitectos, entre ellas la mía. Pues decía Alejandro de la Sota que lo más difícil de conseguir en un proyecto era la ambientación. Más tarde Zumthor lo dice de otra manera, el dice atmósfera, y escribe un libro sobre esto. Por supuesto (que) lo más difícil de la arquitectura, no está tanto en lo formal, en la solución formal a la que llegamos, sino lo que evoca esa solución formal.*

*Posiblemente la arquitectura "se hace" así importante [más] por lo que evoca que por lo que es en sí, por lo tanto la arquitectura es un instrumento, es una herramienta cuya finalidad es provocar emociones en las personas, y esas emociones vienen sobre todo de esa ambientación, a la que tu hacías referencia. Venimos de dos culturas con suma de tiempo. Italia es la referencia maravillosa de nuestros orígenes, es emocionante cuando vas a una ciudad italiana, encuentras una piedra en cima de otra piedra, en cima de otra piedra, encima de otra piedra. Los arqueólogos nos enseñan que un estrato que esta más bajo, en teoría, siempre es más viejo que los estratos que están arriba, pero es hermoso entender esa suma de tiempo, entender que todos somos eslabones de una única cadena, tanto a nivel horizontal, como pueblo y como cultura (la cultura italiana arquitectónica es una cultura importante), como en una cultura vertical de los estratos de la memoria y del tiempo. Los lugares que han estado muchos años habitados por el Hombre por la especie humana, están cargados de ambientación, por eso pienso que en un mundo que tiende maravillosamente a la globalización, a entenderla como un único todo, cada vez que vimos el mundo de un satélite con unas fotografías maravillosas como una pequeña bola, como una unidad, podemos con Google pasar de un zoom en Tokyo a otro en Nueva York en cinco segundos, o a una imagen natural en Groenlandia, bueno en este mundo afortunadamente globalizado que nos ha tocado vivir y de gran riqueza,*

*las particularidades locales y la suma del tiempo van a tener una gran importancia. En este sentido las ambientaciones y las atmósferas que se viven en mucho lugares de Italia, y de los sitios con paso de tiempo, [pues] sin duda tienen mucho que portar.*

Diceva Alejandro de la Sota, architetto spagnolo del XX secolo, che influenzò profondamente, varie generazioni di architetti, tra le quali la mia, egli diceva che la cosa più difficile da raggiungere in un progetto è l'ambientazione. Più tardi Zumthor, lo dice in un altro modo, egli parla di atmosfera, e scrive un libro al riguardo. Sicuramente la difficoltà maggiore nell'architettura, non risiede tanto nel formale, nella soluzione formale alla quale giungiamo, la difficoltà risiede piuttosto in ciò che evoca questa soluzione formale.

Probabilmente l'architettura diviene rilevante più per ciò che evoca che per ciò che essa è in se stessa, pertanto l'architettura è un mezzo, uno strumento la cui finalità è provocare emozioni nelle persone, e queste emozioni provengono soprattutto da questa ambientazione, alla quale facevi riferimento.

Veniamo da due culture con somma di tempo. L'Italia è il riferimento meraviglioso delle nostre origini; è emozionante quando vai a una città italiana, incontri una pietra sopra di una pietra, sopra di una pietra sopra di un'altra pietra. Gli archeologi c'insegnano che uno strato che sta più in basso, in teoria è più vecchio degli strati che stanno sopra, ma il bello è comprendere questa somma di tempo, comprendere che siamo tutti anelli di un'unica catena, tanto a livello orizzontale, come popolo e come cultura (la cultura architettonica italiana è una cultura importante), come anche a livello verticale come cultura verticale stratificata nella memoria e nel tempo. I luoghi, che sono stati abitati per molto tempo dall'uomo, dalla specie umana, sono carichi di ambientazione. Perciò penso che in un mondo che tende meravigliosamente alla globalizzazione, a intendere la realtà come un tutt'uno ogni volta che con i satelliti vediamo quelle meravigliose fotografie di questa piccola palla, come un'unità e possiamo con Google passare in uno zoom da Tokyo a New York in cinque secondi, o a una immagine della natura in Groenlandia, bene in questo mondo fortunatamente globalizzato e di grande ricchezza, nel quale ci è toccato vivere, le particolarità locali e la somma del tempo (le stratificazioni temporali) vanno ad avere una grande importanza. In questo senso le ambientazioni



e le atmosfere che si vivono in molti luoghi d'Italia, e in tutti i siti che sommano il passaggio del tempo, senza dubbio hanno molto da portare.

**[Quindi è la atmosfera in generale uno de parametri attraverso cui lei inizia a progettare, l'atmosfera del luogo le comunica?]**

Pienso que... claro que es un punto de partida fundamental, te refieres repíteme la pregunta...

Penso che.... Certo! È un punto di partenza fondamentale, ti riferisci... ripetimi la domanda....

**[Quali sono i primi parametri attraverso cui, assegnatole un progetto, questo inizia a prendere forma sotto la sua mano?]**

*Las ideas en arquitectura son entidades complejas, por lo tanto sería difícil definir cual es el primer movimiento. Pienso que a la verdad de un proyecto, ese eterno desconocido, [pues] se llega a través de muchas vías, pero si hablamos de ambientaciones el "innato" poder del lugar [pues] es una referencia clara, y volviendo al asunto de la luz por ejemplo, es muy interesante ver como los otros nosotros que habitábamos hace siglos este mismo lugar, con esta variable fija: el mismo lugar, dieron respuestas a necesidades, algunas muy similares también a las que hay ahora. Por que ofrecen respuestas que siempre nos son de utilidad. El saber como se han enfrentado los demás en el pasado, no es una limitación sino una catapulta para nuestras propuestas.*

Le idee in architettura sono entità complesse, pertanto sarebbe difficile definirle qual è il primo movimento. Penso che alla verità di un progetto, questo eterno sconosciuto, si arrivi attraverso molte vie, però se parliamo di ambientazioni l'innato potere del luogo è un riferimento chiaro. Tornando all'assunto della luce per esempio, è molto interessante vedere come gli altri noi stessi (gli antepassati), che abitavano secoli fa in questo stesso luogo, con questa variabile fissa: lo stesso luogo, diedero risposte alle necessità, alcune delle quali ancora così simili a quelle che si hanno ora. Perché ci offrono risposte che sempre ci sono utili. Sapere come si sono confrontati gli altri nel passato, non è una limitazione ma una catapulta per le nostre proposte.

**Il progetto di Muralla Nazarí prevede una doppia orditura, all'interno della quale si crea un'intercapedine che diventa una promenade nel cuore della pietra, nel tempo, nella storia. Da qui, in un'atmosfera sospesa, quasi metafisica, il visitatore può esplorare lo scenario del borgo di Albaicín. Fra una lastra e l'altra, fra ombre e luci, si creano delle feritoie, apparentemente casuali, delle lame aperte verso il paesaggio, che consentono di inquadrare il contesto secondo prospettive e tagli differenti. Nei suoi progetti assegna sempre un grande valore allo studio delle qualità materiche e di illuminazione della spazialità interna. Penso a numerosi edifici in cui la forza evocativa degli spazi è straordinaria e la luce gioca un ruolo fondamentale. Che significato hanno per lei i concetti di massa, luce e spazio interno?**

*Granada se puede definir como cualquier ciudad desde muchas perspectivas, pero si yo tuviera que elegir una, diría que Granada es fundamentalmente un paisaje. Hay siempre una relación directa, visual, desde el paisaje del Alhambra al paisaje del Albaicín, y del Albaicín al Alhambra; también desde las montañas a la Vega por que Granada está justo en la intersección de la Vega de Granada que era el alimento, la agricultura, y la montaña como protección. Si nosotros cogiéramos un callejero (este no) del centro de la ciudad y nos pusiéramos a hacer una numeración, nos daremos cuenta que hay un centenar mas o menos de calles, de callejones y de adarves, un número muy similar de plazas, "placetas" y plazuelas, hay dieciocho paseos, aceras y carreras, tres avenidas y treinta y tres miradores. Granada es fundamentalmente un paisaje, y romper una perspectiva en Granada es tan grave como demoler un monumento primordial. La relación visual siempre se establece entre la masa, el vacío y la luz. En el caso de la muralla, la nueva técnica constructiva contemporánea podía dejar un hueco, ese paso, yo tengo la convicción de que cuando definimos el sistema constructivo de un proyecto estamos ya irremediabilmente determinando el aspecto formal del mismo, cuando decidimos como construir, que sistema constructivo emplear estamos ya determinando el aspecto formal, la forma, la estética del proyecto y frente al concepto de masa, de sólido, de la muralla que es un elemento permanente de muchos siglos, había otro concepto que es más provisional que es el apilamiento. Porqué el apilamiento es más provisional y potencia*

*aun más si cabe el valor permanente del monumento, cuanto más sensación provisional tuviera el nuevo elemento más fuerza del tempo tendría el antiguo elemento. Y por eso se utiliza ese apilamiento, esa forma de poner esas placas que tienen las granulometría la mas parecida a la tierra del muro, y por eso se pega como un pegamento que no deja ver como los ladrillos hueco, para que parezca que está simplemente puesto, para que le dé un carácter mas provisional y fortalezca el valor permanente del monumento. Y por eso se deja también un pasillo para recorrerlo por que existe una transición entre esos dos mundos en intramuros y extramuros que son de naturaleza muy distinta, y hacia falta hacer un ritual de ingreso desde dentro hasta fuera, y esos pasos preparan al espectador ante el fascinante paisaje que se ve. El espectador puede ir viéndolos, fragmento a fragmento en ese interior para después atravesar, sentirse ya dentro de ese vacío y poder contemplar el paisaje. Y en el fondo el otro aspecto, el que hablas, de la luz, esta incorporado en ese recorrido natural porque la atmósfera, la ambientación de ese interior quiere ser hermana de, quiere estar muy cercana, quiere ser hermana, quiere ser "la sorella" de otras luces de nuestra cultura. Quiere evocar las luces que hay en los techos de los palacios nazaríes de la Alhambra como entra la luz y como hay una atmósfera fragmentada. Por eso se quiere que la luz que hay allí dentro sea cercana a la luz que culturalmente se conoce de aquí, que alguien pueda como si fuera música afinar el mismo instrumento como el compás de la luz de la Alhambra.*

Granada può essere definita come qualunque altra città da molte prospettive, però se io dovessi sceglierne una, dire che Granada è fondamentalmente un paesaggio. C'è sempre una relazione diretta, visuale, dal paesaggio dell'Alhambra al paesaggio dell'Albaicín, e dall'Albaicín all'Alhambra, anche dalle montagne alla Vega, perché Granada si trova giusto nell'intersezione della Vega di Granada che era l'alimento, l'agricoltura e la montagna come protezione. Se prendessimo una mappa del centro della città e ci mettessimo a fare un conteggio, ci renderemmo conto che ci sono più o meno un centinaio di vie, di vicoli e adarves "camminamenti", un numero molto simile di piazze, piazzette e slarghi, ci sono diciotto passeggiate, percorsi pedonali (aceras) e strade, tre viali e trentatré miradores (belvederi). Granada è fondamentalmente un paesaggio, e rompere una prospettiva in Granada è tanto grave quanto demolire un

monumento primordiale.

La relazione visuale si stabilisce sempre tra la massa, il vuoto e la luce. Nel caso della muralla la nuova tecnica costruttiva poteva lasciare un buco, un vuoto. Io ho la convinzione che quando definiamo il sistema costruttivo di un progetto stiamo già irrimediabilmente determinando l'aspetto formale dello stesso. Quando decidiamo come costruire, che sistema costruttivo impiegare stiamo già determinando l'aspetto formale, l'estetica del progetto e di fronte al concetto di massa, di solido, della muralla che è un elemento permanente di molti secoli, c'era un altro concetto che è più provvisorio che è l'impilamento. Proprio perché l'impilamento è più provvisorio, esso potenzia ancor di più se è possibile il valore permanente del monumento, quanto più sensazione di provvisorietà avesse avuto il nuovo elemento più forza del tempo avrebbe avuto l'antico elemento. Perciò è stato utilizzato l'impilamento, questa forma di porre queste lastre la cui granulometria è la più simile possibile alla terra del muro, per tale motivo si giustappongono con un incollaggio che non lascia intravedere vuoti come nei mattoni, di modo che appaiano semplicemente appoggiate e gli dia un carattere di provvisorietà che rafforzi il valore permanente del monumento. Per lo stesso motivo si ricava anche un cammino per percorrerla, perché esista una transizione tra questi due mondi inframuro ed extramuro che sono di natura ben distinta, c'era la necessità di creare un rituale d'ingresso dal dentro al fuori, e questi passi [le feritoie tra le lastre] preparano lo spettatore davanti all'affascinante paesaggio che si vede. Lo spettatore può andare vedendoli, frammento a frammento in questo spazio interno per poi attraversare, sentirsi già dentro questo vuoto, e poter contemplare il paesaggio.

E infine l'altro aspetto, del quale parli, la luce, che sta incorporata in questo percorso naturale, perché l'atmosfera, l'ambientazione di questo spazio interno vuole essere "hermana", vuole stare molto vicino, vuol essere "la sorella" di altre luci della nostra cultura. Vuole evocare le luci che ci sono nelle coperture dei palazzi nazareni dell'Alhambra, come vi entra la luce e come si crea una atmosfera frammentata. Per questo si vuole che la luce che c'è lì dentro sia prossima alla luce che culturalmente si conosce di qui, che qualcuno possa come se fosse musica temperare lo stesso strumento che è il compasso della luce dell'Alhambra.

**La difficoltà posta dal contesto dà forma al progetto. In che modo? In che modo è giocato il rapporto con la storia?**

*Bueno. Antes te decía que todos somos eslabones de una única cadena y me gusta mucho entender el mundo, y entender que llevamos haciendo arquitectura tu y yo desde hace seis mil años, desde que aquellos otros nosotros vivían en una gruta y hacían dibujos, yo creo que no han cambiado mucho algunos conceptos básicos sobre la arquitectura sobre la sensación de cobijo de aquellos ancestros, de aquellos antepasados a nosotros. Creo que no ha cambiado en algunos aspectos mucho. Me gusta también ver nuestra tierra como un piso de estudiantes, en el que todos pasamos: y llega uno y pone una (aleta) ménsula para poner libros, y el año siguiente se va y llega otro el año siguiente y deja una entera estantería y completa y mejora aquella casa. Yo estudié en Sevilla y en un cambio de casa los antiguos estudiantes la habían dejado limpia, ordenada y en la mesa de la cocina había una botella de vino con una nota, esa nota era una especie de brindis a aquellos compañeros desconocidos que iban a habitar aquella casa para que brindaran. Posiblemente ese brindis era para que aquellos nuevos vecinos que iban a vivir allí fueran tan felices como ellos lo habían sido en ese tiempo, y eso vínculos de continuidad para mí son naturales, vivo en una cultura que tiene continuidad, como no voy a reflexionar sobre la continuidad en la arquitectura, por supuesto que sí, es fundamental.*

Bene, prima ti dicevo che siamo anelli di una unica catena, e mi piace molto comprendere il mondo, comprendere che stiamo facendo architettura (tu ed io) da seimila anni, a partire da quando quegli altri noi stessi vivevano in grotta e facevano disegni. Io credo che non sono molto cambiati alcuni concetti basilari sull'architettura, sulla sensazione (necessità) di riparo di quegli ancestri, di quei nostri antepassati. Credo che in alcuni aspetti non sia mutato molto. Mi piace inoltre vedere la nostra terra come un appartamento di studenti, nel quale tutti passiamo: e arriva uno e mette una mensola per riporre libri e l'anno seguente se ne va e arriva un altro che l'anno seguente lascia una intera libreria e completa, migliora quella casa.

Io studiai a Siviglia e in un cambio di casa, gli antichi studenti l'aveva-

no lasciata pulita, ordinata e nel tavolo della cucina c'era una bottiglia di vino con un messaggio, quel messaggio era una specie di brindisi a quei compagni sconosciuti che avrebbero abitato quella casa, al fine che brindassero. Probabilmente quel invito al brindisi era affinché quei nuovi vicini che sarebbero andati a vivere lì, fossero altrettanto felici come loro lo furono in quel tempo, e questi vincoli di continuità sono per me naturali. Vivo in una cultura che ha continuità, come non posso riflettere dunque sulla continuità nell'architettura, indubbiamente sì, ciò è fondamentale.

### **Il tipo di luce in particolare presente in quel luogo è materia di progetto?**

*Hay un baño en la Carrera del Darro del siglo XII, donde entra la luz de una forma espectacular, entonces si te metes en Internet busca un video que se llama Spain alight que fue un video que hizo en gobierno español para hablar de la luz en una muestra en Tokyo. Hay tres reflexiones uno de un artista, otro de un diseñador de luz artificial y otro de un arquitecto. Ahí lo vas a tener muy bien porque lo vas a entender bien y puedes pararlo y puedes anotarlo, y tiene reflexiones sobre la luz.*

Certamente, di fatto questo è un tema largamente riflettuto da molti architetti. In ogni caso io ti invito a guardare un video, non so se l'hai visto. Un video che ebbi l'opportunità di fare un paio di anni fa, parlando a riguardo della luce nel Bañuelo. C'è un Bagno arabo nella Carrera del Darro risalente al XII sec, dove entra una luce spettacolare. Vai su internet e cerca un video che si chiama "Spain Alight", che è un video che fece il governo spagnolo per parlare della luce in una mostra a Tokyo. Ci sono tre riflessioni: una di un artista, altra di un disegnatore di luce artificiale, e una riflessione di un architetto. Li avrai modo di capire molto bene perché puoi fermarlo e annotare, e ci sono queste riflessioni sulla luce.

**Nella Torre dell'Homenaje scopriamo l'intelligenza suprema che può derivare solo dall'applicazione più rigida della semplicità soppesata o intuita, dove il fattore di trasparenza è al 50%, metà aria e metà legno. Dal cortile scopriamo che la semimaterialità di questa dualità materiale, che nasce dalla somma dell'aria e del legno, ci sommerge in un mondo dall'effetto moiré, tanto sconcer-**



**tante quanto sensuale. Scopriamo che la figura della palizzata militare del Medioevo si sintetizza in una nuova forma del costruire, che si trasforma in una sensazione vicina a quella della gelosia islamica che, come il velo fine della seta, concede un vantaggio visuale a chi resta in penombra e osserva impunemente chi si trova nella zona di luce. Dal momento che aria significa luce, ciò non manca nel recupero coerente della parte massiccia, pesante e recondita dell'edificio. La logica dell'applicazione dei materiali e il ricorso compositivo di questo semplice progetto sono schiacciati. Alcuni professionisti guardano ai linguaggi come materiali da scoprire e da utilizzare. Possiamo parlare di un atteggiamento libero, che mette in difficoltà la critica: nel momento in cui questa tenta di leggere l'opera all'interno di una determinata cornice o categoria, l'architetto propone qualcosa che si discosta da quanto precedentemente affermato, come se di volta in volta si guardasse la realtà in modo diverso, secondo ciò che il contesto propone. Rispetto a questo, la gamma espressiva subisce delle limitazioni? La nitidezza assoluta, la forma perentoria è il principio o la conseguenza?**

*Bueno, tu texto es estupendo es una análisis que has sintetizado muy bien, muchos puntos de partida de la Torre esta muy bien de verdad.*

*Yo te diría una reflexión paralela a la que he comentado antes de la muralla frente a la cuestión provisional del apilamiento y el monumento. Pues aquí pasa un poco con la solución de la empalizada y del "legno" arriba, entre el concepto de inmueble (¿se dice así en Italia? [immobile]) está el mueble. Lo que quiere ser la empalizada de la Torre del Homenaje es un mueble que reafirme más la importancia a lo largo del tiempo de todo el monumento, y lo único que intenta es subir al visitante por encima de las cubiertas de los otros edificios y poder ver el paisaje, y perder la vista en el paisaje como aquellos que habitaron la torre durante largos años de guerra y de sitio? donde no podían salir y su única forma de viajar era mirar y descubrir el paisaje desde aquel lugar. La Torre del Homenaje es un puesto de observación militar que a lo largo de seis siglos se fue integrando poco a poco en lo domestico, de lo militar paso a lo domestico y ahora seiscientos años después queríamos restaurar no solamente el edificio sino restaurar también la mirada, la perspectiva aquí rehabilitad es también volver a mirar.*

*Bene... il tuo testo è stupendo è una analisi che hai sintetizzato molto bene molti punti di partenza della torre è molto buono veramente...*

Io ti direi una riflessione parallela quella commentata prima per la muralla di fronte alla questione del impilamento e del monumento, qui accade un po' con la soluzione della palizzata e del legno sopra, nel rapporto concettuale dell'immobile e del mobile. Ciò che vuole essere la palizzata della Torre del Homenaje, è essere un mobile che riaffermi ancor di più l'importanza durante il tempo di tutto il monumento, e l'unica cosa che intenta è quella di elevare il visitatore più in alto dei tetti degli altri edifici per poter vedere il paesaggio, perdere la vista nel paesaggio come fecero quelli che abitarono la torre durante lunghi anni di guerra e di presidio(?) e da dove non potevano uscire e l'unica forma di viaggiare era rimirare e scoprire il paesaggio da quel luogo. La torre del Homenaje è un sito di osservazione militare che durante lo scorrere di sei secoli vide integrando poco a poco il domestico. Dal militare passo al domestico e oggi seicento anni dopo volevamo restaurare non solamente l'edificio ma anche la vista, la prospettiva, in questo caso il restauro (la riabilitazione) è anche ritornare a vedere.

**Rispetto alla critica attuale che tende a classificare certi modi di operare come minimalismo, regionalismo...determina delle limitazioni nella gamma espressiva? Ad esempio lei si sente appartenere ad una catalogazione data dalla critica?**

*La critica es una disciplina diferente al ejercicio de la arquitectura yo no soy critico, yo soy arquitecto de acción, entonces es cierto que no me muevo con soltura en esas clasificaciones. Si pudiera, diría que no hay evocación minimalista como estilo en esta arquitectura porque si habría síntesis, porque el proyecto es síntesis yo diría que a veces con lo que digamos una única cosa en los proyecto, en un proyecto ya puedo respirar con tranquilidad... muchas veces queremos....*

La critica è una disciplina differente dall'esercizio dell'architettura. Io non sono un critico di architettura. Io sono un architetto d'azione, perciò appare chiaro che non mi muovo con disinvoltura in queste classificazioni. Se potessi direi che non c'è evocazione minimalista in questa architettura, perché si avrebbe sintesi, perché il progetto è sintesi. Io direi che a volte

quando si arriva a dire un'unica cosa su di un progetto già posso respirare con tranquillità (interpretazione mia) molte volte vogliamo....

### **La sintesi è un punto di partenza del progettare?**

*Por supuesto, pienso que sí, raramente... la referencia al minimalismo no es para nada estética o para una corriente estética sino para una necesidad de síntesis.*

*Tampoco entiendo al regionalismo como algo que limite porque yo preferiría hablar a todo el mundo porque las barreras territoriales no me interesan, no me gustan. Pero se que la forma mejor de poder hablar a todo el mundo es desde este localismo, Entonces pues bueno depende porque te acuerdas de hay una arquitecto que me ha crecido mucho hablo de Luis Barragan, Luis Barragan decía para ser un mexicano universal hay que ser tremendamente mexicano. Ojala que seamos capaces de poder contar nuestra verdad para llegar a otras verdades, para poder ser útiles a otras personas.*

*La nitidezza, la semplicità che dà una forma perentoria è quindi il principio da cui si parte o la conseguenza?*

*Me gustaría más que fuera consecuencia más que principio me gustaría, pero uno nunca sabe si va prevvisualizando el proyecto, me gustaría no prevvisualizar los proyectos, pasa de no tener ni una idea de como va a acabar un proyecto, pero yo creo que de principios hay unas cuestiones mas solidas de las cual empezar a plantear la arquitectura, hay cosas mas tangibles, la naturaleza del edificio sobre que estamos trabajando o del lugar, el programa de las necesidades, el sistema constructivo, los medios que tengamos para poder transformar y mejorar cualquier cosa... la arquitectura es una forma pacifica de cambiar las cosas y es una herramienta importante. Al final la consecuencia puede ser una naturaleza sintética, posiblemente eso.*

Certamente penso di sì... Il riferimento al minimalismo non è per niente estetico o una corrente estetica ma una necessità di sintesi. Non considero nemmeno il regionalismo come qualcosa che limita. Preferirei parlare a tutto il mondo, perché le barriere territoriali non mi interessano non mi piacciono. Però so che la forma migliore di poter parlare a tutto il mondo è da questo localismo. (parte che non si capisce)

C'è un architetto che mi ha insegnato molto, parlo di Luis Barragan. Luis

Barragan diceva che per essere un messicano universale bisogna essere profondamente messicano. Speriamo di essere capaci di poter raccontare la nostra verità per arrivare ad altre verità, in modo da essere utili ad altre persone.

[La nitidezza, la semplicità che dà una forma perentoria è quindi il principio da cui si parte o la conseguenza?]

Mi piacerebbe che fosse conseguenza più che principio, però uno non sa mai se va previsualizzando il progetto. Mi piacerebbe non previsualizzare i progetti. Capita di non avere nemmeno un'idea di come va a finire un progetto. Però credo che al principio ci sono delle questioni più solide dalle quali iniziare a impiantare l'architettura, ci sono cose più tangibili: la natura del edificio sul quale stiamo lavorando o del luogo, il programma delle necessità, il sistema costruttivo, i mezzi che abbiamo per poter trasformare e migliorare qualunque cosa... L'architettura è una forma pacifica di cambiare le cose, uno strumento importante. Alla fine la conseguenza può essere una natura sintetica, possibilmente questo.

**Massa-rapporto est interno-luce. Come interagiscono nel suo lavoro questi diversi livelli del progettare? Quanto si sostentano e si alimentano reciprocamente, e quanto invece si subordinano e dipendono gli uni dagli altri?**

*Yo creo que todo es muy interconectado, todo es muy imbricado en nuestras culturas, siempre han sido muy maestras en general en esa gradación entre interior y exterior, y como la luz va generando esa gradación. Nuestra cultura mediterránea es sabia en esos espacios intermedios con parras, enredaderas, toldos, lugares donde puedes poner la mesa de comer dentro, fuera o en medio, un poco más acá, tu puedes establecer esa diagrama. Yo creo que cuando te decía antes que la arquitectura, las ideas en arquitectura son entidades complejas estas cuestiones que estas hablando son todas muy integradas, podemos analizarlas por separado pero después funcionan como un todo junto.*

Io credo che tutto sia molto interconnesso, tutto molto intriso nelle nostre culture, che sono sempre state maestre in generale nella gradazione tra interno ed esterno, e di come la luce va generando questa gradazione. La nostra cultura mediterranea è sapiente in questi spazi intermedi, con viti,

rampicanti, tende... luoghi dove puoi mettere un tavolo per mangiare dentro, fuori o nel mezzo, un poco più in qua, tu puoi stabilire questo diagramma. Quando prima ti dicevo della architettura, che le idee in architettura sono entità complesse, tutte queste questioni delle quali stiamo parlando sono tutte molto integrate fra loro, certo possiamo analizzarle in maniera distinta, separate, pero dopo funzioneranno come un tutt'uno.





---

## CONCLUSIONE



Esistono legami profondi tra noi e lo spazio che ci circonda, tra noi e i paesaggi che abitiamo, siano essi paesaggi rurali o insediamenti urbani. Il Mediterraneo è forse il luogo in cui il senso di appartenenza è radicato in maniera più forte per la resistenza di alcune figure, per la ricchezza della storia che lo ha visto protagonista, nonostante le grandi trasformazioni materiali e culturali dalle quali è stato investito. Si tratta di una realtà viva, non solo perché legata all'immagine storica che alcuni contesti sono riusciti a preservare, ma anche perché osservabile nel confronto diretto con i cambiamenti avvenuti attraverso ed insieme alle figure della contemporaneità. Una riconoscibilità che è insieme particolare e specifica, in quanto riflesso di singole culture, ma anche espressione di immagini e figure universali. Il senso di familiarità e stabilità che il Mediterraneo evoca nei semplici volumi definiti dalle ombre nette si accompagna ad un principio geometrico generale che seduce i puristi e diviene, per la prima architettura moderna, ed in seguito per i razionalisti, un riferimento che risponde ad un'ideale più ampio: l'obiettivo sul quale mettere a fuoco l'immagine di un'architettura radicalmente nuova.

Ho provato a dimostrare come, in un territorio che ospita ancora elementi di un paesaggio così radicato nella storia e nelle culture che lo hanno attraversato, l'esperienza appena descritta sia, nel presente, viva e fertile, e si ritrovi nell'opera di alcuni giovani architetti contemporanei, attivi soprattutto in Italia e Spagna. Si tratta di progettisti che, per condizione o per scelta, si misurano con paesaggi consolidati e lo fanno impiegando gli strumenti attuali del progetto, al di là di pregiudizi, senza seguire la guida di letture forti, ideologie univoche e condizionanti.

Per analizzare e discutere le opere di questi architetti ho ripreso alcuni momenti del dibattito architettonico del Novecento sui temi della mediterraneità: fare ciò è utile per capire quali siano le libertà operative attraverso le quali operano i progettisti attuali, definire le eredità di cui si sono liberati o che in parte scelgono di accogliere, declinandole secondo

le proprie intenzioni. In questo senso, il dibattito sviluppatosi in Italia tra il primo ed il secondo dopoguerra è importante ed indicativo: offre differenti chiavi di lettura, ripercorrendo le quali dalla spinta progressiva razionalista, che dichiara di affondare le proprie radici nel mito mediterraneo - riprendendone in maniera per lo più decontestualizzata forme e caratteri - si passa alla necessità di riconoscere, preservare e valorizzare i caratteri storici di certi contesti, inibendo l'intervento moderno in quei luoghi.

A favore dell'inserimento del contemporaneo nell'antico si pronunciano, invece, personalità come Bruno Zevi, che però interpreta questo rapporto come l'espressione di una irriducibilità e di un contrasto netto: un dialogo vivo, ma che deve la sua vitalità all'intensità di un'opposizione. La conseguenza possono essere gesti notevoli, spesso autoreferenziali, in cui l'attenzione dell'architetto finisce per spostarsi narcisisticamente dall'analisi di ciò che è memoria comune e luogo storico, all'autoanalisi, privilegiando elementi come la tecnica costruttiva, i principi statici, lo studio delle funzioni, le regole formali interne. Simili intenti progettuali possono costituire un gesto "riqualificante" per valorizzare una realtà urbana priva di memorie forti, ma diventano difficilmente adeguati a fornire risposte laddove sono presenti i segni di una stratificazione storica. Rinunciare a gesti progettuali eclatanti non porta necessariamente a difendere localismi o atteggiamenti conservatori e storicisti. E certo non c'è la necessità di trasformare l'architetto in storico specializzato, solo dedito a rileggere il passato.

È importante, invece, spostare l'attenzione al tema del contesto, ai caratteri del paesaggio in cui si lavora, ai suoi valori culturali più generali e alle sue identità. Da questo punto di vista è importante la testimonianza di Ernesto Rogers, che discute e si confronta con il tema della stratificazione e negli scritti raccolti in *Esperienza dell'architettura* rivendica il diritto di espressione architettonica di ogni periodo storico, e l'importanza

di un metodo dialogico che sappia misurarsi con gli elementi ereditati dei luoghi. Al di là di ogni storicismo, secondo Rogers, l'unica 'garanzia' 'valida' ed 'oggettiva' è la tutela del territorio unita alla necessità che ovunque si costruisca con il massimo senso di responsabilità. Al di là dei limiti della posizione e della proposizione del metodo "caso per caso", la cui difficoltà sta nel definire il limite di ogni caso, Rogers si fa portavoce di un'architettura moderna che deve assumersi una responsabilità operativa e creativa, esaminando ogni fenomeno attraverso un'attenta pianificazione, per cui ogni situazione può essere risolta come caso definito da particolari condizioni.

Per Rogers, dunque, la tradizione vive di *continuità*, di rinnovati legami, in una progressione che non prevede la ripetizione meccanica di motivi ereditati, ma il riposizionamento di ogni nuovo e legittimo apporto, dentro un *continuum* storico che lo comprende e che non deve essere rifiutato o eluso.

Credo sia importante guardare Rogers come interprete di un approccio più vivo e meno schematico delle contrapposizioni di Zevi: le due vie sono alla radice di molti progetti ancora nella contemporaneità, ma quella che mi sembra più fertile è quella del direttore di "Casabella", anche al di là delle critiche che gli sono state mosse nel tempo. Credo che l'apertura ed il senso di responsabilità evidenziati da Rogers rimangano ancora una guida possibile per gli architetti del presente e lo sono proprio in virtù di quelli che erano stati indicati come limiti: per la resistenza a definire conseguenze di linguaggio e di stile univoche, per l'interpretazione libera e viva di *continuità*.

Questo studio si sofferma su venti architetture contemporanee recenti, frutto di una quadriennale ricerca sulle riviste di settore. Si tratta di opere realizzate orientativamente nell'ultimo ventennio in centri storici o luoghi fortemente consolidati e connotati: dall'Italia meridionale, al Portogallo alla Spagna meridionale (Andalusia e Catalogna in modo particolare).

Scelte in quanto espressione chiara ed efficace del rapporto vitale e dialogico con la storia dei luoghi all'interno della dimensione contemporanea, si tratta di interventi di ampliamento di edifici od opere storiche esistenti (come nel caso della *Muralla Nazarí* a Granada e la *Torre del Homenaje* a Huescar di Antonio Jiménez Torrecillas, l'*Ampliamento del municipio Vila-seca* (Catalogna) di Josep Llinás Carmona, la *Rehabilitación de cinco viviendas en el Barrio del Pópulo* a Cadice (Adalusia) degli architetti MGM, il *Recupero del Municipio di Baeza* (Andalusia) di Inigo da Viar, il *Padiglione di accesso all'Artemision di Siracusa* di Vincenzo Latina); di interventi ex novo (come l'*Estudio de arquitectura en calle Belén 17* e la *Vivienda unifamiliar bioclimática* a Granada di Elisa Valero Ramos, il *Museum & Research Centre Madinat Al Zahra* a Córdoba degli architetti Nieto Sobejano, l'*Equipamiento Social Ca L'Anita- Estanc de la Punta en Roses* (Catalogna) di EXE Arquitectura, il *Neues Teatro Alameda in Tarifa* (Catalogna) di Julia González Pérez-Blanco & Miguel Bretones Del Pozo, il *Museo del Agua Lanjarón* (Andalusia) di Juan Domingo Santos, *Villa Neuendorf* (Maiorca) di Claudio Silvestrin, *Casa Guerrero* (Vejer de la Frontera, Andalusia), *Casa Asencio* (Chiclana de la Frontera, Andalusia) e *Centro Balear de Inovacion Tecnologica* (Inca, Maiorca) di Alberto Campo Baeza, *Casa unifamiliare (Marostica (VI))* di SAMA, *Padiglione della Facoltà di Medicina* (Arrixaca, Murcia) di Juan Carlos Sancho Osinaga e Sol Madridejos Fernández, una serie di case a patio di Eduardo Souto De Moura (in particolare la casa ad Alcanena), il *Parco dei Suoni* (Riola Sardo, Sardegna) Pierpaolo Perra, Roberto Antioco Loche, *L'arca del tempo* (Settimo San Pietro, Sardegna) di Salvatore Peluso).

Lo strumento che ho impiegato per l'analisi delle opere è la luce, la sua funzione nel progetto in quanto elemento caratterizzante gli spazi, le forme e gli usi degli edifici. Come si è visto, la lettura dei progetti è stata condotta attraverso una particolare modalità dell'impiego della luce, quella del suo



controllo e della sua modulazione: un tema fertile nella contemporaneità, ma che è soprattutto figura ricorrente e centrale della tradizione. Isolando questo tema specifico si può avere una verifica progettuale concreta delle continuità e delle innovazioni nelle singole scelte architettoniche, fuori da forzature ideologiche, nel vivo di una tradizione che è davvero in atto.

Ho individuato alcune modalità di lettura secondo le quali le architetture contemporanee riprendono i modi storici di regolare l'ingresso della luce negli spazi: lo scavo della massa e l'impiego di sistemi di oscuramento, il patio e l'utilizzo di elementi finalizzati all'ombreggiamento.

Lavorando su una tradizione fatta di aperture minime e schermature in grado di condurre la luce all'interno dello spazio trasformandolo e connotandolo, gli architetti realizzano opere dalle atmosfere suggestive, in cui la luce è modulata in modo da riprendere alcuni effetti della tradizione storica. È, ad esempio, il caso della *Muralla Nazarí* di Antonio Jiménez Torrecillas, che porta all'interno del percorso tra i setti murari, realizzato nell'intento di recuperare la parte perduta delle mura, le atmosfere "frammentate", degli ambienti dei palazzi dell'Alhambra. Le tipiche gelosie o *masharabye* della tradizione araba diventano il sistema strutturale stesso, prodotto dalla sovrapposizione sfalsata delle lastre di granito rosa porriño dalle stesse dominanti cromatiche della pietra originale.

Un'operazione simile la ritroviamo nella *torre del Homenaje* a Huescar, opera dello stesso architetto, che provvede al recupero della sua antica immagine, posizionando una struttura in legno, il cui disegno, da una parte si rifà alle palizzate delle fortificazioni medioevali, dall'altra suggerisce nuovamente il suggestivo effetto frammentato di ombre vibranti, tipiche della tradizione culturale di derivazione araba, attraverso una serrata sequenza d'aste lignee che sostengono un camminamento perimetrale e una doppia rampa per raggiungerlo.

Altro elemento oggetto di rilievo ed osservazione è il patio, nelle sue diffe-

renti declinazioni/reinterpretazioni: in quanto recinto nella forma archetipica o in quanto elemento generatore del progetto. Un caso di studio particolare, in questo senso, è il progetto *Estudio de arquitectura en calle Belén 17* di Elisa Valero Ramos, che impiega la luce per riproporre, il carattere introverso, chiuso verso l'esterno, tipico delle abitazioni di Granada. Nonostante l'impossibilità di realizzare un patio, a causa dell'esigua dimensione della profondità del lotto, la Ramos non rinuncia comunque ad uno spazio intimo interno illuminato naturalmente e si separa dalla strada impiegando piccole finestre e doppie altezze disposte in modo tale da convogliare la luce necessaria nei differenti ambienti.

Il progetto parte, dunque, dalla luce quale unico strumento in grado di rendere vivibile e fruibile lo spazio. Così, l'illuminazione presente nella sala studio al terzo livello è in grado di ricreare l'effetto di uno spazio aperto: un'ampia apertura orizzontale, è in grado di catturare la luce mattutina, schermabile per mezzo di una tenda automatizzata, mentre la doppia altezza sfrutta l'orientamento dell'edificio in modo tale che la luce sia sempre adeguata e la sensazione sia quella di «lavorare in un giardino».

Solo alcuni esempi per osservare come queste opere siano accomunate dall'essere frutto di un dialogo sensibile con le figure storiche con cui vengono a contatto: un dialogo rispettoso, che non si contenta della citazione letterale, della ripetizione, e neppure si acquieta nella semplice riduzione astratta e nelle stilizzazioni perseguite dal razionalismo. La figura tradizionale è accolta in un gioco più libero, dove citazione e riduzione svolgono certo un ruolo importante, ma insieme convivono con procedimenti retorici nuovi, mutuati dai linguaggi contemporanei – anche i più radicali – senza l'ansia dimostrativa e l'obbligo di dichiarare un'appartenenza all'interno di un dibattito esasperato.

Così molti principi generativi vengono riesaminati e riattivati, applicati al dato storico, nella mutevole prospettiva di un presente in continua

evoluzione.

La mia ricerca vuole dimostrare come nell'attualità, in un momento in cui il dibattito sembra trascurare la questione del confronto con la storia e con la tradizione, in cui mancano indirizzi forti su questi temi, al di là dell'elaborazione teorica, esista un'esperienza pratica concreta, sperimentata da molti giovani progettisti

Senza aderire ad alcuna forma di storicismo o tradizionalismo e senza seguire alcuna ideologia forte, di fronte ad una realtà architettonica né monolitica né statica, alcuni artisti singoli, persino di differente formazione, trovano nella tradizione motivo di ispirazione e confronto e, attraverso la propria sensibilità, mostrano un approccio condiviso nel dialogo con il contesto e si dimostrano in grado di interagire con molteplici culture e passati: l'eredità della tradizione è rielaborata attraverso la sensibilità del progettista, che si dimostra in grado di collocarla, con capacità dialettica, nel proprio tempo.

Ho voluto dimostrare che un simile approccio è possibile senza cadere nell'imitazione o nella manierizzazione di precedenti forme architettoniche, la cui rigorosa conoscenza è finalizzata alla ridefinizione creativa dei principi ad esse sottese, al fine di rispondere di volta in volta alle problematiche poste dai contesti ed offrire nuovi spunti per un approccio vitale nell'ambito dell'inserimento dei paesaggi consolidati.



---

## **BIBLIOGRAFIA**





## BIBLIOGRAFIA

### Prima parte

---

#### – capitolo 1

AA. VV., 1781-1841. *Schinkel. L'architetto del principe*, Cluva, Venezia 1982.

AA. VV., *Storia dell'arte italiana: il Novecento*, Torino 1982.

M. BONTEMPELLI, *Introduzione e discorsi*, Gangemi, Milano 1945.

S. DANESI, L. PATETTA, a cura di, *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Facismo*, Electa, Milano 1976.

C. DE SETA, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Electa, Napoli 1998.

L'ESPOSIZIONE TRIENNALE INTERNAZIONALE DELLE ARTI DECORATIVE INDUSTRIALI MODERNE ALLA VILLA REALE DI MONZA, a cura di, *36 progetti di ville moderne di architetti italiani*, Bestetti e Tumitelli, Milano-Roma 1930.

F. FIGINI, G. POLLINI, *Relazione di progetto dal Catalogo della VI Triennale di Milano, 1936*.

C. GAMBARDELLA, *Il sogno bianco. Architettura e «Mito mediterraneo» nell'Italia degli anni '30*, CLEAN, Napoli 1988.

B. GRAVAGNUOLO, a cura di, *Le Corbusier e l'Antico. Viaggi nel Mediterraneo*, Electa, Napoli 1999.

B. GRAVAGNUOLO, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Electa, Napoli 1994.

G. GRESLERI, *Le Corbusier. Viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Marsilio Editori Fondation Le Corbusier, Venezia 1984.

P. PORTOGHESI, R. SCARANO, a cura di, *L'architettura del mediterraneo. Conservazione, trasformazione, innovazione*, Gangemi, Roma 2003.

E. F. SEKLER, *Josef Hoffmann 1870-1956*, Electa, Milano 1991.

J. F. LEJEUNE, M. SABATINO, *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular Dialogues and Contested Identities*, Routledge 2009.

G. MERCADAL, *La casa popular en España*, Madrid 1930.

A. PANSERA, a cura di, *Storia e Cronaca della Triennale*, Milano 1978.

L. PATETTA, *L'architettura in Italia. 1919-1943. Le polemiche*, Clup, Milano 1972.

C. E. RAVA, *Nove anni di architettura vissuta*, Roma, 1935.

M. SABATINO, *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy*, University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2010.

M. VESCOVO, *Luci del Mediterraneo*, Mondadori Electa, 1997.

G. VERONESI, a cura di, *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, Milano 1934.

J. GARGUS, *From futurism to Rationalism*, in "Architectural Design Profile", supplemento de "Architectural Design", n. 51, 1981.

E. N. ROGERS, *Verifica culturale dell'azione urbanistica in Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, in "Casabella- continuità", n. 217, 1957.

G. RIEMANN, *Karl Friedrich Schinkel. La vita e le opere* e O. ZOEGGELER, "Il viaggio in Italia", in L. SEMERANI (a cura di), *1781-1841 Schinkel l'architetto del principe*, Venezia 1982.

## \_ capitolo 2

G. AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma 2008. (Pubblicato in seguito ad una lezione inaugurale tenuta per il suo corso di Filosofia Teoretica presso la Facoltà di Arti e Design dello IUAV di Venezia).

A. ANNONI, *Scienza e arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, Edizioni Artistiche Framar, Milano 1946.

L. BENEVOLO, *L'esigenza di conservare gli ambienti antichi non significa bloccare ogni iniziativa. Per conservare bisogna modificare la realtà*, in "Architettura, Cronache e Storia" n. 21, 1957.

L. BENEVOLO, La conservazione dei centri storici come problema urbanistico, in "Ulisse", n. 4, 1957.

L. BENEVOLO, *Un consuntivo delle recenti esperienze urbanistiche italiane*, in "Casabella", n. 242, 1960.

A. BELLUZZI, C. CONFORTI, *Architettura italiana 1944-1984*, Laterza, Roma-Bari 1985.

C. BOITO, *I restauri in architettura. Dialogo primo, tratto da Restaurare e conservare*, in M. A. CRIPPA, a cura di, *Il nuovo e l'antico in architettura, antologia*, Jaca Book, Milano 1989.

R. BONELLI, *Il rapporto antico-nuovo nei suoi aspetti storici generali*, in "Architettura- Cantiere", n. 19, 1958.

E. BONFANTI, M. PORTA, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973.

R. BONICALZI, a cura di, *Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la Città (1956-1972)*, CLUP, Milano 1975.

CENTRO STUDI DELLA [UNDICESIMA] TRIENNALE DI MILANO, a cura di, *Attualità e urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*, Atti del Convegno dell' XI Triennale, 28-29-30 settembre 1957, Gorlich, Milano 1957.

G. CIUCCI, a cura di, *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Laterza, Roma-Bari 1989.

G. DE CARLO, *Questioni di architettura e di urbanistica*, Aralia, Urbino 1964.

C. DE SETA, *L'architettura del Novecento*, UTET, Torino 1981.

M. DEZZI BARDESCHI, L. GIOENI, a cura di, *Valore di novità in Restauro, due punti e da capo*, Franco Angeli, Milano 2004.

- M. DEZZI BARDESCHI, Attuali orientamenti della ricerca architettonica in Italia, in "Bollettino degli Ingegneri", n. 4, Lungarno Guicciardini, Firenze 1969.
- M. DEZZI BARDESCHI, *Il futuro della memoria. Testimonianze sulla ricerca architettonica contemporanea*, in collaborazione con G. B. BASSI (Catalogo della Mostra, Massa, Castello Malaspina, marzo 1972), La Spezia 1972.
- M. DEZZI BARDESCHI, *Giovanni Michelucci (1891-1990), il progetto continuo*, coll. A-Ietheia 3, Alinea, Firenze 1992.
- C. BRANDI, *Processo all'architettura moderna*, in "Architettura, Cronache e storia", n. 11, 1956.
- F. BUNCUGA, *Conversazioni con Giancarlo De Carlo*, Elèuthera, Milano 2000.
- S. CASCIANI, *L'architettura presa per mano*, Idea Books, Milano 1992.
- C. CONFORTO, G. DE GIORGI, A. MUNTONI, M. PAZZAGLINI, *Il dibattito architettonico in Italia 1945-1975*, Bulzoni, Roma 1977.
- U. DE MARTINO, *Cento anni di dibattiti sul problema dei centri storici*, in "Rassegna dell'istituto d'architettura e di urbanistica", n. 2, 1965.
- C. DE SETA, *L'architettura del Novecento*, UTET, Torino 1981.
- L. GRASSI, *Storia e cultura dei monumenti*, Società editrice Libreria, Milano 1960.
- M. FAZIO, *Passato e futuro delle città. Processo all'architettura contemporanea*, Einaudi, Torino 2000.
- G. GIOVANNONI, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*, Apollon, Roma 1945.
- G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, UTET, Torino 1931. Ristampa anastatica VENTURA F., a cura di, Città Studi, Milano 1995.
- V. GREGOTTI, *Orientamenti nuovi dell'architettura italiana*, Milano 1969.
- V. Gregotti, *Il Territorio dell'Architettura*, Feltrinelli, Milano 1966.
- J. LE GOFF, *La nouvelle histoire*, Paris 1979; tr. it. *La nuova storia*, Mondadori, Milano 1983.
- M. MONTUORI, a cura di, *10 maestri dell'architettura italiana: lezioni di progettazione*, Electa, Milano 1988.
- G. MAFFEI, *Gianfranco Caniggia. Dalla lettura di Como all'interpretazione tipologica della città*, Adda, Bari 2003.
- M. MORRESI, *Gabetti e Isola, Opere di architettura*, Electa, Milano 1996.
- S. MURATORI, *Architettura e civiltà in crisi*, Centro Studi di Storia Urbanistica, Roma 1963.
- F. NIETZSCHE, *Unzeitgemasse Betrachtungen, Zweites Stuck: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, 1874, tr. It. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 1973.
- A. PALMIERI, a cura di, *Restauro e progetto*, Electa, Napoli 1991.
- R. PANE, *Attualità dell'ambiente antico*, La Nuova Italia, Firenze 1967.
- R. PANE, E. NATHAN ROGERS, *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, in "Casabella. Continuità", n. 214, 1957.
- R. PANE, *Antico e nuovo*, in "Casabella", n. 297, 1965.

- L. PATETTA, *L'architettura in Italia. 1919-1943. Le polemiche*, Clup, Milano 1972.
- B. PEDRETTI, a cura di, *Il progetto del passato*, Mondadori, Milano 1997.
- P. PORTOGHESI, "La fine del proibizionismo", in *La presenza del passato*, Prima mostra internazionale di Architettura, Edizioni La Biennale Venezia, 1980.
- E. PACI, *La crisi della cultura e la fenomenologia dell'architettura contemporanea*, in "Casabella", n. 215, 1957.
- E. N. ROGERS, *Esperienze dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958.
- A. ROSSI, *Architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.
- S. SCARROCCHIA, *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti, 1898-1905*, CLUEB, Bologna 1995.
- C. SITTE, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889, trad. it U. MONNERET DE VILLARD (a cura di), *Note sull'arte di costruire le città*, Società Editrice Tecnico Scientifica, Milano 1907.
- M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Torino, Einaudi, 1986.
- M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari, Laterza, 1968.
- A. VIOLANO, *La qualità del progetto di architettura*, Alinea, Firenze 2005.
- U. De MARTINO, Cento anni di dibattiti sul problema dei centri storici, in "Rassegna dell'istituto d'architettura e di urbanistica", n. 2, agosto 1965.
- C. BELLÌ, *Dopo la polemica*, in "Quadrante", n.35, 1936.
- IL GRUPPO 7, *La nostra inchiesta sull'Edilizia Nazionale*, in "Il popolo d'Italia", n. 30, 1930.
- J. R. AZUELLE, *Il problema dei quartieri antichi*, in "Urbanistica", n. 31, 1960.

## Riviste

- "Casabella-continuità", n. 199, 1954.
- "Casabella", n. 200, 1954.
- "Casabella", n. 201, 1954.
- "Casabella-Continuità", n. 204, 1954.
- "Casabella-Continuità", n. 217, 1957.
- "Casabella", n. 215, 1957.
- "Casabella", n. 297, 1965.
- "Casabella", nn. 498-99, 1984.
- "Casabella" monografico, n. 498-499, 1984.
- "Architectural Review", n.1038, 1983.
- "Architettura cronache e storia", n. 8, 1954.

"Architettura, Cronache e storia", n. 11, 1956.  
 "Architettura. Cronache e Storia", n. 118, 1965.  
 "Architettura, Cronache e storia", n. 11, 1956.  
 "Architettura Cronache e Storia", n. 581, 2004.  
 "Nuova Antologia", n. 997, 1913.  
 "Architettura - Cantiere", n. 19, 1958.  
 "Archicollegio", n. 7-8, 1965.  
 "Urbanistica", n. 32, 1960.  
 "La Nuova città", n. 9-10, 1946.  
 "Rassegna critica di architettura", III, n. 11-12, 1950.  
 "Ulisse", n. 4, 1957.  
 "Lotus International", n. 53, 1987.  
 "Lotus International", n. 32, 1981.  
 "Lotus International", n. 46, 1985.  
 "Lotus International", n. 32, 1981.  
 "Recuperare", n. 2, 1982.  
 "Recuperare", n. 3, 1993.  
 "Storia Architettura", n. 1-2, 1985.  
 "L'industria delle costruzioni", n. 368, 2002.  
 "Tema", n. 2, 1995.  
 "Casabella", Almanacco Giovani Architetti Italiani 2000-2001, Electa, Milano.  
 "Quadrante", n. 2, 1933.  
 "Domus", n. 882, 2005.  
 "Circo", n. 37, 1996.  
 "Quadrante", n. 5, 1933.  
 "Quadrante", n. 1, 1933.  
 "Casabella. Continuità", n. 214, 1957.  
 "Casabella", n. 440/441, 1978.  
 "Casabella cinquant'anni 1928-1978" (numero monografico).  
 "Quadrante", n. 5, settembre 1933.  
 "Comunità", n. 130, 1965

"La Nuova Città", nn. 14-15, 1954.

"Architettura. Cronache e Storia", n. 118, 1965.

"Casabella-Continuità", n. 211, 1956.

"Parametro", n. 52, 1976.

## Atti convegni

R. PANE, "Città antiche edilizia nuova", relazione al Convegno dell'INU di Torino del 1956, pub. vol. omonimo E.S.I., Napoli 1959.

R. PANE, *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*, Atti del convegno internazionale, Milano, 28-29-30 Settembre 1957, Gorlich, Milano, 1957.

M. LABÒ, "Tutela legale dei centri antichi e sue carenze", in *Attualità e urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*, Atti del Convegno.

B. ZEVI, "In difesa dell'architettura moderna", in *Gli architetti moderni e l'incontro tra l'antico e il nuovo*, relazione al Convegno Nazionale di Studio, Venezia 23- 25 Aprile 1986.

## Seconda parte

---

### \_ capitolo 3

C. NORBERG SCHULTZ, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano 1979.

C. NORBERG SCHULTZ, *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, Skira, Milano 1996.

F. BRAUDEL, *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Milano 1987.

P. MATVEJEVIC, *Il Mediterraneo un nuovo breviario*, Garzanti, Milano 1999.

B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 2004.

G. HAJDARI, *Le differenze culturali d'origine: conflitto o pluralità?*, Intervento all'interno del primo seminario degli Scrittori migranti, Lucca, casermetta di san Donato, 25-26 luglio 2011.

AA.VV., *Architecture Traditionnelle Méditerranéenne*, Parigi 2002.

P. LAUREANO, *Atlante d'acqua. Conoscenze tradizionali per la lotta alla desertificazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.

P. LAUREANO, *La piramide rovesciata*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.



- S. GIEDION, *L'eterno presente: le origini dell'architettura : uno studio sulla costanza e il mutamento*, Feltrinelli, Milano 1969.
- S. GIEDION, *Spazio, tempo ed architettura : lo sviluppo di una nuova tradizione*, ed. italiana riveduta ed aumentata a cura di Enrica e Mario Labo, Hoepli, Milano 1981.
- A. FORTY, *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Bologna, 2005.
- J. PERLIN, K. BUTTI, *Casa e città solari del Mediterraneo antico*, in "Sapere", Ottobre 2006.
- G. DE MAUPASSANT, *La vita errante. Dalla Liguria alla Sicilia da Algeri a Kairuan*. Libreria Editrice Milanese, Milano 1946.
- N. BRAGHIERI, *Buoni edifici, meravigliose rovine, Louis I. Kahn e il mestiere dell'architettura*, Edizioni Feltrinelli, Milano 2006.
- L. BOROBIO NAVARRO, *Luz y arquitectura, Revista de Edificación*. RE N.19, Editorial EUNSA, Barañain 1995.
- G. AUSIELLO, C. CALVINO (a cura di), *La tradizione costruttiva mediterranea*. Ricerche del Cittam, Luciano Editore, Napoli 1999.
- M. CACCIARI, *Adolf Loos e il suo angelo*, Edizioni Electa, Milano 2002.
- G. DENTI, *Adolf Loos. Modernità come tradizione*, Maggioli editore, Santarcangelo di Romagna 2010.
- M.A. STEANE, *The architecture of light. Recent approaches to designing with natural light*, Routledge, Taylor & Francis Group, London And New York 2011.
- K. LYNCH, *L'immagine della città*, trad.it., Marsilio, Padova 1964.
- A. CAMPO BAEZA, *La idea construida*, COAM, Madrid, 1996.
- E. VALERO RAMOS, *La materia intangibile*, Ediciones Generales de la Construcción, Valencia 2004.
- M. BONAITI, a cura di, *Architettura è. Louis I. Kahn, gli scritti*, Electa, Milano 2002.
- U. BUTTIKER, *Louis I. Kahn: Light and Space*, Watson-Guption Pubns 1994.
- C. NORBERG-SCHULZ, a cura di, *Louis Kahn, idea e immagine*, Officina, Roma 1980.
- B. Zevi, *Storia e Controstoria dell'Architettura in Italia*, Newton Compton, 1997.
- T. MORETTI, D. BORI, *La casa di Hatra*, Tipoarte, Bologna 2005.
- F. FUSARO, *La città islamica*, Laterza, Roma-Bari 1984.
- F. GULINELLO, *Figurazioni dell'involucro architettonico*, Alinea, Firenze 2010.
- MAYER, S. KUHNBRODT, B. AEBERHARD, *L'Architecture de 1900 à nos jours. Exemple d'un «travail de l'histoire»*, Birkhäuser Verlag AG, Basel - Boston - Berlin 2008.
- A. VIDLER, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006.
- A. COLQUHOUN, *Modernity and the Classical Tradition. Architectural Essays 1980-1987*, MIT Press, Cambridge - London 1989.
- P. PORTOGHESI, *Editoriale*, in "Materia", n. 41, 2003.
- T. RILEY (a cura di), *Light Construction*, The Museum of Modern Art, New York 1995.
- G. C. ARGAN, *L'arte moderna: 1770/1970*, Sansoni, Firenze 1980.

- M.A. STEANE, *The Architecture of light*, Routledge, London 2011.
- LE CORBUSIER, *Ronchamp*, Éditions Girsberger, Les Carnets de la recherche patiente 2, Zurich, 1957.
- A. AALTO *The Humanizing of Architecture*, Technology Review, 1940, ripubblicato in A. AALTO, *Sketches*, ed. G. Schildt trans. S. Wrede, Cambridge, Mass. and London. 1978.
- F. MOORE, *Concepts and Practice of Architectural Daylighting*, New York and London 1991.
- M. MILLETT, *Light Revealing Architecture*, New York 1996.
- L. MOSSO, *La luce nell'architettura di Alvar Aalto*, estratto da "Zodiac 7".
- A. AALTO, *Alvar Aalto in His Own Words*, ed. G. Schildt, Otava 1997.
- L.I. KAHN *Itinerari*, Officina Edizioni, Roma 1996.
- M. BONAITI, *Architettura è. Louis Kahn, gli scritti*, Electa, Mulano 2009.
- Y. FUTAGAWA (a cura di), *Indian Institute of Management*, Ahmedabad, 1963. Exeter Libmry, Exeter (N.H.) 1972, "Global Architecture", n. 35, 1976.
- U. BÜTTIKER, *Luis I. Kahn. Light and space*, Whitney Library, Singapore 1994.
- F. BERTONI, *Architettura minimalista*, La biblioteca, 2002.
- K. FRAMPTON, *Álvaro Siza / Tutte le opere*, Electa Architettura, Milano 2005.
- C. AYMERICH, A. C. DELL'ACQUA, G. FATTA, P. PASTORE, G. TAGLIAVENTI, L. ZORDAN (a cura di), *Architettura di base*, Alinea, Firenze, 2007.
- M. ACHENZA, U. SANNA, *Manuali del recupero dei centri storici della Sardegna. Manuale tematico della terra cruda*, DEI, Roma 2008.
- C. ATZENI, A. SANNA, *Manuali del recupero dei centri storici della Sardegna. Architettura in terra cruda dei Campidani, del Cixerri e del Sarrabus*, DEI, Roma 2008.
- F. CUBONI, A. SANNA, *Manuali del recupero dei centri storici della Sardegna, Architetture in pietra delle Barbagie, dell'Ogliastra, del Nuorese e delle Baronie*, DEI, Roma 2008.
- G. G. Ortu, A. Sanna (a cura di), *Atlante delle culture costruttive della Sardegna*, DEI, Roma 2008.

## **\_ capitolo 4**

- A. LOOS, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1990.
- A. ACOCELLA, *L'architettura di pietra: antichi e nuovi magisteri costruttivi*, Alinea editrice, Firenze 2004.
- A. FERLENGA, P. VERDE, *Dom Hans van der Laan. Le opere e gli scritti*, Electa, Milano 2000.
- A. SCARANO, *Identità e differenze nell'architettura del Mediterraneo*, Gangemi editore, Roma 2006.
- A. SCARANO, *Luoghi e architetture del Mediterraneo*, Gangemi editore, Roma 2006.
- B. RUDOLFSKY, *Le meraviglie dell'architettura spontanea*, Editori Laterza, Bari 1978.
- P. COLAROSSO, J. LANGE, a cura di, *Tutte le isole di pietra*, Gangemi Editore, Roma 1996.

- AA.VV., *The white villages*, Annes Publishing limited, Londra 1991.
- C. TOSCANI, *Le Forme del Vuoto spazi di transizione dall'architettura al paesaggio*, Maggioli editore, Milano 2011.
- L. CREMONINI, *Lo spazio della luce*, Alinea, 2005.
- C. NORBERG SCHULTZ, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano 1979.
- G. ANGIONI, A. SANNA, *L'Architettura popolare in Italia. Sardegna*, Laterza, Bari 1988.
- V. GREGOTTI, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
- L. ZUMBO, *Gli spazi di relazione delle città del Mediterraneo. Processi di modernizzazione e salvaguardia dell'identità mediterranea*, Tesi di dottorato discussa alla Facoltà Federico II, Università di Napoli, A.A.2004-2005.
- G. AUSIELLO, C. CALVINO, cura di, *La tradizione costruttiva mediterranea. Ricerche del Cittam 1999*, Luciano Editore, Napoli 1999.
- T. MORETTI, D. BORI, *La casa di Hatra*, TipoArte, Bologna 2005.
- R. SERRA FLORENSA, H. COCH ROURA, *L'energia nel progetto di architettura*, Città Studi, 1997.
- G. SPIRITO, *Forme del vuoto. Cavità, concavità e fori nell'architettura contemporanea*, Gangemi editore, Roma 2011.
- M. ZAFFAGNINI, *L'edilizia residenziale*, Hoepli, Ottobre 2002.
- C. VITTORIO, *L'alternativa tipologica. Contributi e proposte. Case a patio e case a terrazzo*, Dedalo, 1979.
- A. GABBIANELLI, a cura di, *Abitare il recinto. Introversione dell'abitare contemporaneo*, Gangemi 2010.
- A. PICONE, *La casa araba d'Egitto. Costruire con il clima dal vernacolo ai maestri contemporanei*, Jaca Book, 2009.
- E. NARNE, A. BERTOLAZZI, *Abitare intorno a un vuoto. Le residenze a patio dalle origini al contemporaneo*, Marsilio, 2012.
- C. TROMBETTA, *L'attualità del pensiero di Hassan Fathy nella cultura tecnologica contemporanea*, Rubettino editore, 2002.
- C. DAVIES, *Casas paradigmáticas del siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2005.
- F. BERTONI, *Claudio Silvestrin*, Hardcover ed., 1999.
- F. BERTONI, *Architettura minimalista*, La biblioteca, 2002.
- C. SILVESTRIN, C. EYE, *Claudio Silvestrin progetti e scritti*, Viabizzuno edizioni, 2008.
- C. SILVESTRIN, *L'immaterialità del materiale*, monografia con introduzione di Franco Bertoni e postcritto di Germano Celant, Allemandi 2011.
- M. DI SIVO, *La parete e la finestra, architettura e tecnologia delle connessioni tra innovazioni e tradizione*, Alinea, Bologna 1997.
- D. TURRINI, *Alberto Campo Baeza: Pietra, Luce, Tempo*, Casa Editrice Libria, 2010.

- A. CAMPO BAEZA, *La idea Construida*, Editorial Nuboko, España, 2001.
- W. BLASER, *Patios, 5000 años de evolución desde la antigüedad hasta nuestros días*, Editorial Gustavo Gili, Barcellona 2004.
- F. DAL CO, *Tadao Ando*, Electa, Milano, 1994.
- A. J. TORRECILLAS, Intervención de la muralla nazarí y su entorno (Granada), "On diseño", n. 277, 2006.
- L. BOSSI, Antonio Jiménez Torrecillas. Muri andalusi, "Domus", n. 849, 2006.
- Muralla Nazarí en el Albaicín, Granada, "AV", n. 110, 2006.
- V. DAL BUONO, Peter Zumthor Kolumba Museum, Colonia (Germania), in "Costruire in laterizio", n. 125, settembre-ottobre 2008.
- L. CECCHERINI NELLI. E. D'AUDINO. A. TROMBADORE, *Schermature solari*, Alinea, Firenze 2007.
- E. BRU y J.L. MATEO, *Arquitectura española contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona 1984.
- J. A. CODERCH, *J. A. Coderch, 1945-1976*, Madrid, 1978.
- A. PIVA., E. CAO, *La casa: progettare con la coscienza del proprio tempo e della storia*, Gangemi, 2008, p.39.
- C. TROMBETTA, *L'attualità del pensiero di Hassan Fathy nella cultura tecnologica contemporanea*, Rubbettino Editore, 2002.
- L. CECCHERINI NELLI, E. D'AUDINO, A. TROMBADORE, *Le schermature solari*, Alinea, Firenze 2007.
- Da ENEA, *Architecture and Energy*, Roma, 1997.

## Riviste\*

- "AV", n. 90, Monografia - Casa a la carta, Madrid 2001.
- "AV", n. 120, Monografia - Planeta Tierra, Local vs. global, doce obras resistentes V-VI, Madrid 2008.
- "AV" n. 60, Monografia - Casas españolas, Madrid 1996.
- "Casabella", n.774, Dirigere, filtrare e dominare il sole, 2006.
- "Casabella", n. 533, 1987.
- "Casabella", n. 755, 2007
- "Documentos de Arquitectura", n. 2, 1987.
- "Hortus", n. 52, 2012.
- "Hortus", n. 40, 2011.
- "Domus", n. 760, 199

\* Per la bibliografia dettagliata sui progetti si veda il volume *Schede di analisi progettuale*.



Università degli Studi di Cagliari  
Scuola di dottorato in Ingegneria Civile e Architettura

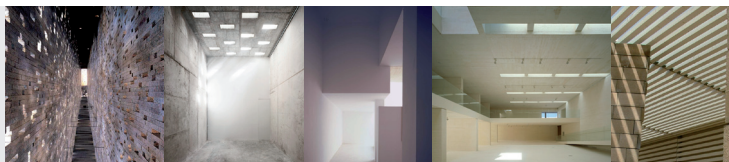
Corso di dottorato in Architettura  
XXV ciclo

Settore scientifico disciplinare\_ICAR/14  
Composizione architettonica e urbana

Direttore scuola di dottorato: Prof. Gaetano Ranieri  
Coordinatore corso: Prof.ssa Emanuela Abis

## **PROGETTI CONTEMPORANEI NEI PAESAGGI CONSOLIDATI DEL MEDITERRANEO**

La modulazione della luce come strumento di analisi compositiva



### **SCHEDE DI ANALISI PROGETTUALE**

Dottoranda: Silvia Carrucciu  
Relatore: Prof. Marco Lecis

Esame finale anno accademico 2012-2013



In allegato al volume:

PROGETTI CONTEMPORANEI  
NEI PAESAGGI CONSOLIDATI DEL MEDITERRANEO

La modulazione della luce come strumento di analisi compositiva

Dottoranda	Silvia Carrucciu
Relatore	Prof. Marco Lecis

Università	Università degli Studi di Cagliari
------------	------------------------------------

Dipartimento	Ingegneria Civile - Architettura
	Dottorato in Architettura





*«Evidentemente i temi sono sempre gli stessi, è chiaro. Ciascuno possiede il proprio tema ed è al suo interno che si muove». (Thomas Bernhard)*  
*Ci sono scrittori che passano la vita a scrivere sempre lo stesso libro. Ci sono scrittori che ritengono che i loro libri siano tutti autobiografici. Ci sono architetti che passano la vita ad aspettare lo stesso cliente: se stessi».*

Eduardo Souto de Moura.

\*Le schede di progetto sono individuate attraverso un codice di riferimento, che compare anche nel capitolo 4 del volume, per una più facile individuazione del tema e della lettura critica dei singoli progetti.

## Luce che smaterializza la massa

S\_L M

Antonio Jimenez Torrecillas, Muralla Nazazarì, Granada, Spagna, 2006

S\_L M \_ 01

Elisa Valero Ramos, Estudio de arquitectura, Granada, Spagna, 2009

S\_L M \_ 02

Vincenzo Latina, Padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision, Siracusa, Italia, 2012

S\_L M \_ 03

## Luce filtrata: il progetto dello spazio

S\_L F

■ Scuri e persiane

S\_L F - 1

Josep Llinàs Carmona, Rinnovamento e Ampliamento del Municipio, Vila-Seca, Tarragona, Spagna, 1997-98

S\_L F - 1 \_ 04

MGM arquitectos, Rehabilitacion de cinco viviendas en el Barrio del populo, Cadice, Spagna, 2001-2007

S\_L F - 1 \_ 05

■ La rivisitazione della mashrabiya

S\_L F - 2

\_ La parete - diaframma

S\_L F - 2a

EXE, Equipamiento Social Ca L'Anita-Estanc de la Punta, Roses, Girona, Spagna, 2011

S\_L F - 2a \_ 06

Iñigo de Viar, Recupero del Municipio di Baeza, Baeza, Jaén, Spagna, 2011

S\_L F - 2a \_ 07

\_ La schermatura diventa involucro

S\_L F - 2b

Juan Domingo Santos, Museo del Agua, Lanjarón, Spagna, 2009

S\_L F - 2b \_ 08

Antonio Jiménez Torrencillas, Torre del Homenaje, Huéscar, Spagna, 2007

S\_L F - 2b \_ 09

## Luce zenitale: i vuoti di patio e corte

S\_L Z

### ■ L'archetipo del recinto

S\_L Z - 1

Alberto campo Baeza, Centro Balear de Innovaciòn Tecnologica, Inca, Maiorca, 1998

S\_L Z - 1 \_ 10

### ■ Il patio e la corte

S\_L Z - 2

#### \_ *La memoria del patio*

S\_L Z - 2a

Eduardo Souto de Moura, Casa a patio di Alcanena, Alcanena, Portogallo, 1992

S\_L Z - 2a \_ 11

Claudio Silvestrin, Villa Neuendorf, Maiorca, Spagna, 1989

S\_L Z - 2a \_ 12

Alberto Campo Baeza, Casa Guerrero, Vejer de la Frontera, Cadice, Spagna, 2005

S\_L Z - 2a \_ 13a

Alberto Campo Baeza, Casa Asencio, Chiclana de la Frontera, Cadice, Spagna, 2001

S\_L Z - 2a \_ 13b

SAMA, Casa unifamiliare, Marostica (VI), Italia

S\_L Z - 2a \_ 14

#### \_ *Il patio e la corte come elementi generatori del progetto*

S\_L Z - 2b

Elisa Valero Ramos, Vivienda unifamiliar bioclimática, Granada, Spagna, 2009

S\_L Z - 2b \_ 15

Nieto Sobejano arquitectos, Museum & Research Centre Madinat Al Zahra, Córdoba, Spagna, 2008

S\_L Z - 2b \_ 16

#### \_ *Il patio come sottrazione di massa. Progettare il vuoto*

S\_L Z - 2c

Juan Carlos Sancho Osinaga, Sol Madrideos Fernández, Padiglione della Facoltà di Medicina, Arrixaca, Murcia, 2001

S\_L Z - 2C \_ 17

## Luce come assenza. I luoghi d'ombra

S\_L O

### ■ Loggiato o poché

Pierpaolo Perra, Roberto Antioco Loche, Il Parco dei Suoni, Riola Sardo, Italia, 2007

S\_L O \_ 18

Salvatore Peluso, L'Arca del tempo, Settimo San Pietro, Italia

S\_L O \_ 19





ANTONIO JIMÉNEZ TORRECILLAS

**Muralla Nazari**

Granada, Spagna

ELISA VALERO RAMOS

**Estudio de arquitectura**

Granada, Spagna

VINCENZO LATINA

**Padiglione di accesso agli scavi  
dell'Artemision di Siracusa**

Siracusa, Italia



*Un intervento minimo per chiudere una breccia di quaranta metri aperta alla fine dell'Ottocento sulle antiche mura che collegano l'Alhambra con il quartiere Albaicín. Senza cadere nello storicismo o nel falso storico, Antonio Jiménez Torrecillas utilizza frammenti di lastre di granito locale per realizzare un nuovo tratto di muraglia che nasconde al suo interno un percorso segreto, reso magico dalla luce che filtra e trapassa le doppie pareti "porose".*

---

committenti:

Fundación Albaicín, Granada

localizzazione:

Alto Albaicín, Granada, Spagna

cronologia:

progetto: 2002-2005

costruzione: 2005-2006

dati dimensionali:

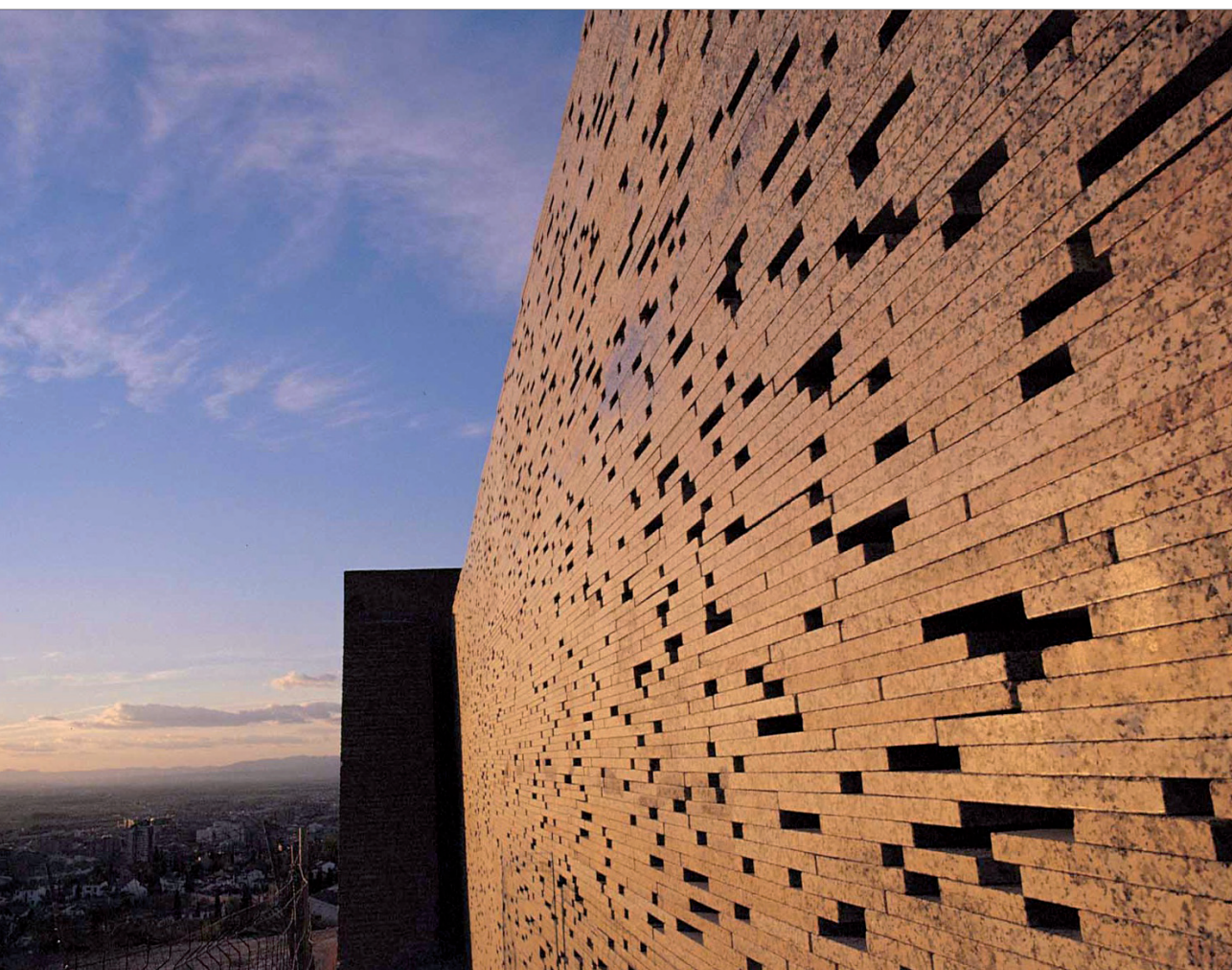
Superficie totale dell'intervento: 66.538 m<sup>2</sup>

Superficie costruita: 56,7 m<sup>2</sup>

antonio jiménez torrecillas

## Recupero della Muraglia Nazarí

Granada, Spagna





La sistemazione della Muraglia Nazarí a Granada (2002-2006) riguarda un tratto della cinta muraria fatta costruire nel secolo XIV da Yusuf I della dinastia Nazarí a monte dell'Albaicín, quartiere situato di fronte alla collina dell'Alhambra, dalla quale è separato da un ampio vallone attraversato dal fiume Darro. Seguendo l'orografia del terreno, le mura procedono a gradoni, intervallati da barbacani e contrafforti.

In seguito al terremoto del 1885 si aprì una breccia di 40 metri di fronte all'Eremo di San Miguel. La caduta determinò il successivo stato d'abbandono, accompagnato ed aggravato da fattori urbani complessi, che vedono l'area non più solo come uno spazio libero e naturale, ma anche residuo e marginale, con



*La muraglia a gradoni, eretta nel XIV secolo, cinge il villaggio gitano di Albaicín, diviso da un profondo vallone dall'Alhambra. Un terremoto nel 1885 apriva una breccia di circa quaranta metri. Con l'intento di ristabilire la continuità della muraglia, il nuovo volume si stende come un velo sulla porzione scomparsa.*

abitazioni spesso fatiscenti, dal notevole impatto visivo e ambientale, che segnano dal 1990 il versante nord-occidentale della collina per avvicinarsi pericolosamente alle mura.

L'intervento prevede il riassetto formale/funzionale della testimonianza storica ed ha come secondo scopo la riappropriazione e sistemazione pubblica dell'area. Questo determina la conservazione del paesaggio che circonda la zona - visto come un cuscinetto per ospitare lo sviluppo urbano - e il restauro della vicina cappella di San Miguel Alto. Infine, il cantiere prevede il ripristino dei percorsi in terra battuta, di alcune pavimentazioni, di una gradonata in pietra, parallela alla parete stessa, nonché la sistemazione a verde.





*Vista della muraglia dall'Alhambra.*

*«Granada può essere definita come qualunque altra città da molte prospettive, però se io dovessi sceglierne una, direi che Granada è fondamentalmente un paesaggio. C'è sempre una relazione visuale diretta dal paesaggio dell'Alhambra al paesaggio del Albaicín, e dall' Albaicín all'Alhambra».*

Antonio Jiménez Torrecillas

*Vista della gradonata in pietra che fiancheggia la ricucitura del muro ed accompagna la risalita.*





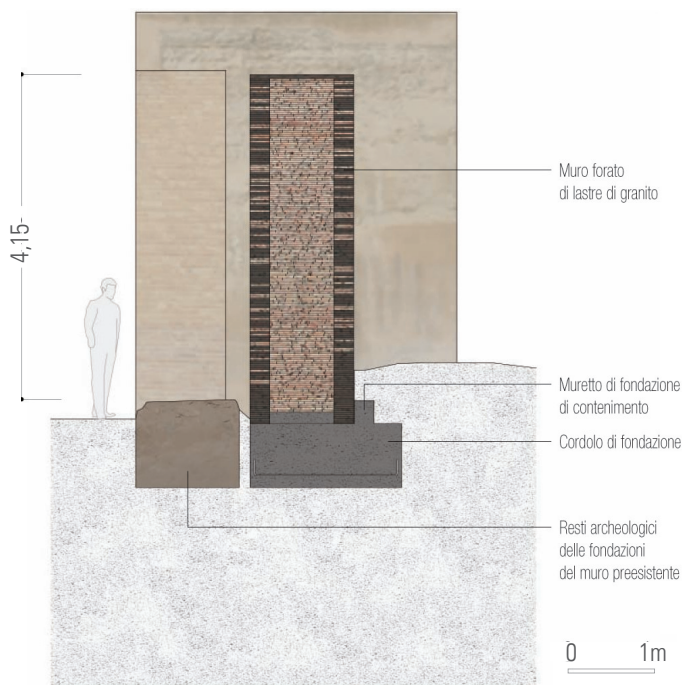
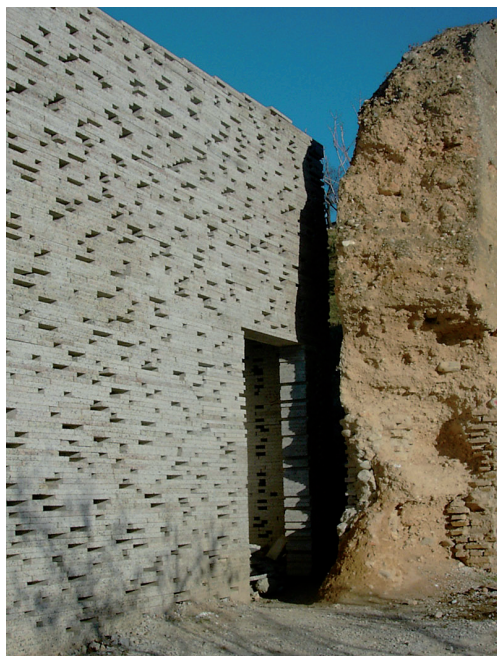


*La muraglia rappresenta non solo l'elemento difensivo della città, ma è determinante nella lettura del sistema urbano. L'intervento connette fisicamente e visivamente la parte intramura e la parte extramura, differenziandosi completamente dall'originale, pur rispettando la sequenza lineare del limite storico e preservando la costruzione antica.*



Il progetto non può essere definito un vero e proprio restauro: esso riguarda la restituzione della volumetria non più presente ripristinando la continuità della muratura senza però coinvolgere direttamente i resti del manufatto storico. Non essendo possibile intervenire attraverso anastilosi, in seguito alla tecnica a *tapial calistrado* - una miscela di sabbia, malta, calce e inerti di grandi dimensioni, battuta in cassaforme e alternata a laterizio per rafforzare la struttura - impiegata nella realizzazione della preesistenza, il nuovo tratto murario, realizzato in continuità alla muratura storica originaria, se ne differenzia per tecnica costruttiva e principio progettuale.

Il muro realizzato da Torrecillas presenta due pareti ed un vuoto intermedio che diventa un percorso pedonale coperto della larghezza di 80 cm: una *promenade* attra-

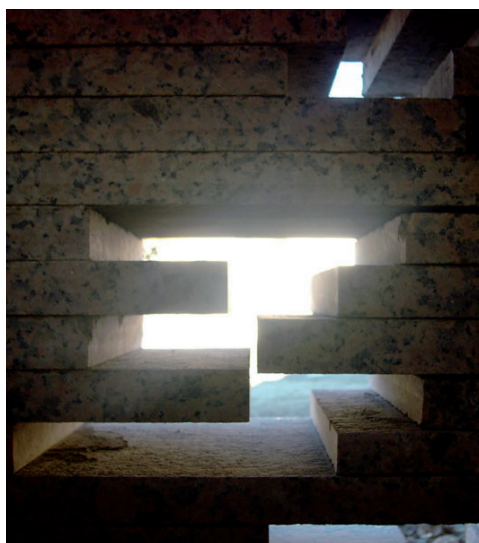


*È impedito il contatto diretto tra testimonianza storica e nuovo intervento; il che garantisce la conservazione dell'esistente e delle fondamenta. I regolamenti del patrimonio locale e nazionale hanno dato all'architetto la libertà di progettare un'aggiunta che è facilmente identificabile come tale, ma si chiedeva anche che la nuova parete fosse demolibile in futuro, senza danneggiare la costruzione originaria. Ciò ha reso necessario il mantenimento dell'antica fondazione e la progettazione di una nuova, in grado di sostenere anche la vecchia e la realizzazione di un muro eventualmente smontabile.*

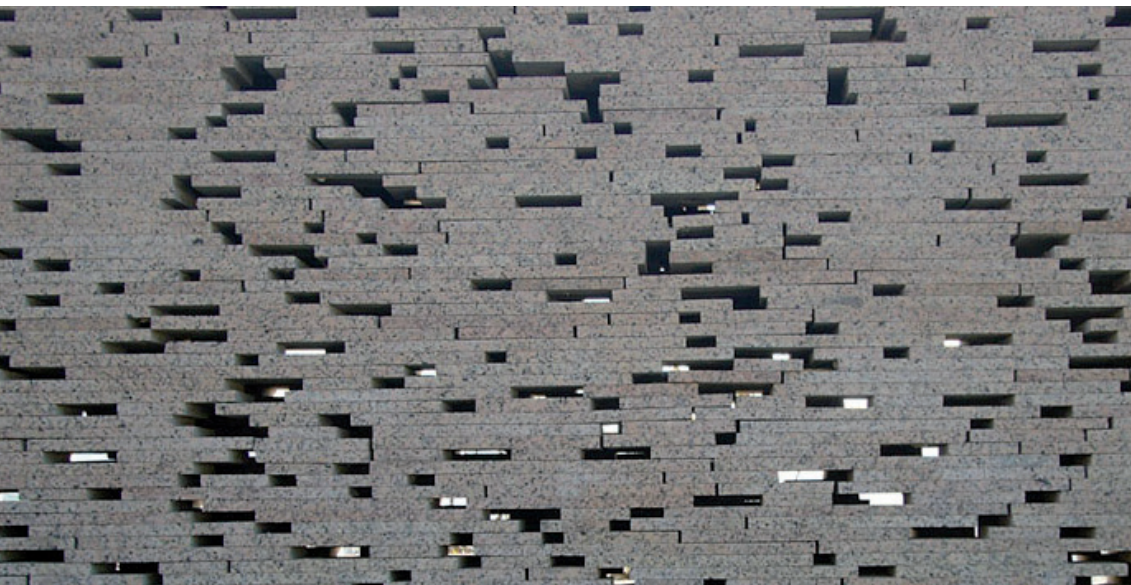


verso il tempo e la storia.

Le due pareti della muraglia sono realizzate in lastre di granito (*azul extremadura*) rosa porriño, ed hanno le stesse dominanti cromatiche della pietra originale (grigio, rosa, ocra) delle dimensioni pari a 3 cm di spessore, 25 cm di larghezza e lunghezza variabile tra 18, 30, 60 e 90 cm. Le lastre sono congiunte attraverso una resina epossidica ad alta resistenza dello spessore di 1 cm, la cui presenza non risulta visibile. La messa in opera è studiata in modo da consentire che la sovrapposizione delle lastre, senza un disegno apparente, lasci entrare la luce all'interno e stabilire un rapporto visivo variabile, ricco di prospettive e tagli sempre differenti. La muraglia Nazarí, da struttura di barriera e confine, protezione, si trasforma in un luogo pubblico di meditazione e sosta. Senza dubbio è un intervento di grande suggestione emotiva. Entrando dall'ingresso si sente fin da subito un'atmosfera sospesa, quasi surreale e onirica, che permette a chi vi accede di sentirsi a contatto con la storia e il paesaggio.



*I vuoti creati dalla disposizione dei blocchi di granito creano giochi di luce/ombra ed offrono una frammentata vista della città dall'interno del percorso.*





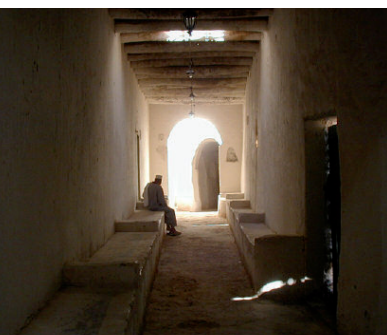
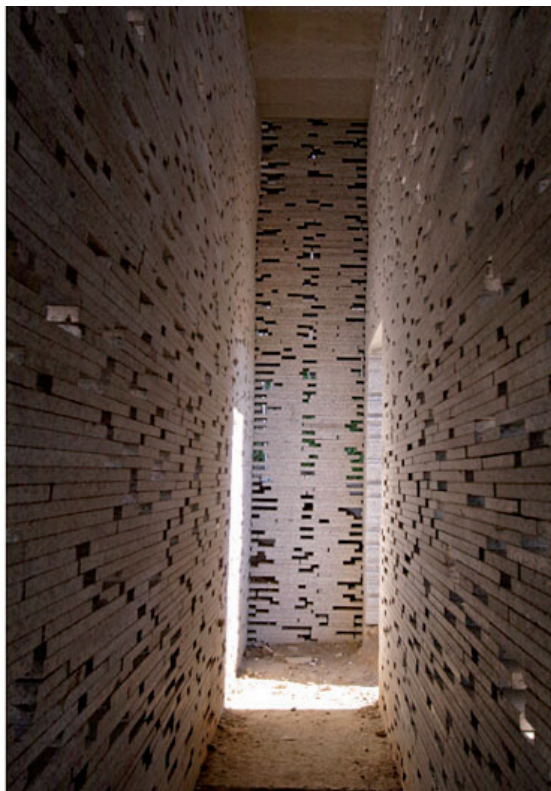
*La muralla è stata realizzata a partire dalla forte presenza della massa muraria preesistente. I resti storici costituiscono l'elemento di permanenza con il quale il progetto doveva confrontarsi. La scelta è stata quella di realizzare l'opera attraverso l'"impilamento" di elementi, ad*

*esprimere il concetto di provvisorietà. Proprio perchè la tecnica impiegata costituisce un assemblamento di parti, la massa della muralla storica ne risulta, se possibile, rafforzata nella presenza: le lastre la cui granulometria è la più simile possibile alla terra del muro, si*

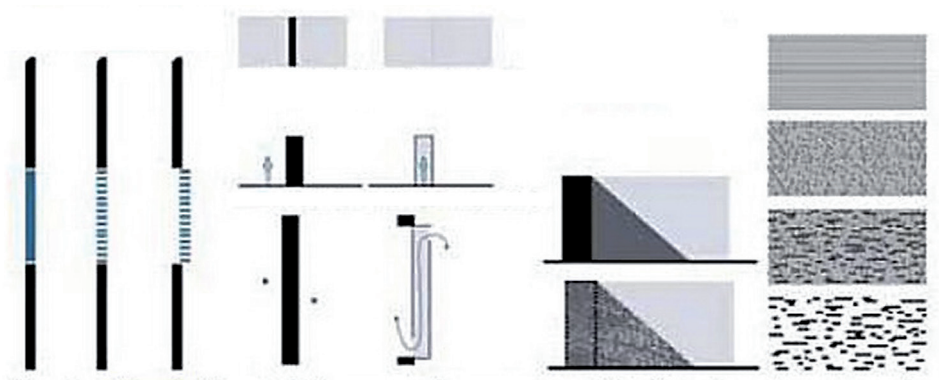
*giustappongono con un incollaggio che non lascia intravedere i ricorsi come in un muro in mattoni, di modo che appaiano semplicemente appoggiate ed assumano un carattere di provvisorietà tale da rafforzare il valore permanente del monumento.*







*Il tema del percorso all'ombra non solo è ricorrente nella tradizione mediterranea, ma in questo caso, il cammino tra i due paramenti murari è espressione del passaggio tra due luoghi: l'intramuro e l'extramuro, che presentano una natura ben distinta. C'era la necessità di creare un rituale d'ingresso dal dentro al fuori, e le feritoie tra le lastre pre-*



*Schemi sul concept che ha determinato la creazione del muro, dal pieno alla permeabilità, sia attraverso la tecnica costruttiva, sia attraverso la percorribilità, che consente di godere il rapporto tra luci ed ombre, massa e peso. La relazione visuale con il luogo si stabilisce sempre attraverso la massa, il vuoto e la luce.*

*parano lo spettatore all'affascinante paesaggio che si intravede dall'interno e si gode all'esterno. L'attraversamento dello stretto passaggio creato tra i due setti ricorda i tipici percorsi segreti delle antiche fortificazioni militari, ma anche i caratteristici vicoli dei villaggi mediterranei in cui è leggibile l'influenza araba. Alle estremità del corridoio due aperture collegano i due versanti*

*intramuro ed extramuro divisi dalla "parete percorribile". La creazione di questi due ingressi non era prevista nel progetto originale: sono il risultato delle pressioni degli abitanti locali, che lamentavano la perdita del passaggio. Alla luce di questo, nonostante i riconoscimenti e le svariate pubblicazioni, che hanno attribuito un certo prestigio a livello nazionale ed internazionale al pro-*

*getto, fin dalla sua costruzione, l'ostilità degli abitanti dell'Albaicín Alto determinò l'interruzione dei lavori ed il comune, che paradossalmente era stato il promotore del progetto, ne approvò la demolizione. Solo successivamente si optò per forare i due setti e consentire la creazione di un nuovo passaggio, senza tradire l'essenza dell'opera, così come era stata pensata.*



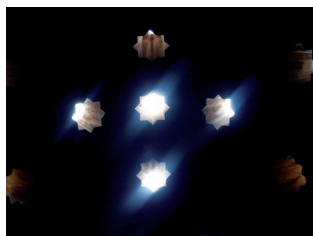




Torrecillas, grazie alla combinazione tra le numerose aperture delle due pareti, una stratificazione che ritaglia, tra una lastra e l'altra, parcelle di vuoto - una tessitura di roccia e ombra dove filtrano frammenti di luce - ricrea nel visitatore il mosaico di luci ed ombre tipico degli ambienti dei palazzi dell'Alhambra, cogliendo l'essenza di quelle atmosfere senza immediatamente ricordare alcuna forma storica specifica. L'intervento nella parete Nazarí non è che un pezzo del disegno della storia alla quale dichiara di appartenere. La luce intrappolata all'interno del percorso non è altro che la "sorella" delle altre luci della nostra cultura.



Soffitto dei bagni arabi, Alhambra.



Soffitto della sala de los Abencerrajes, Alhambra, Granada.

*L'atmosfera all'interno di un ambiente dell'Alhambra illuminato dalla luce "frammentata" da una mashrabiya.*

«Dovetti imparare a capire la luce della mia cultura per poter apportare luce ad altre luci». Torrecillas sottolinea il carattere sensuale della luce mediterranea e più specificatamente andalusa. Gli spazi in realtà parlano più di ombre che di luci, un aspetto tipico dell'architettura araba, che per gran parte è stata ereditata. L'architetto si considera un fedele traduttore della domanda del luogo: sia la relazione costante tra spazio esterno ed interno, che il rapporto luce/penombra sono le dominanti, del progetto che traducono la verità del luogo».

Antonio Jiménez Torrecillas

*«Costruire un proprio spazio è un'opportunità non esente da rischi e difficoltà. La mia scelta ricadde su un luogo interessante di Granada, il barrio del Realejo, accanto al Campo del Príncipe, particolarmente privilegiato per le sue viste.*

*La ristrettezza della superficie a disposizione ha determinato la sovrapposizione verticale di ambienti di lavoro, senza rinunciare alla ricchezza spaziale, ottenuta principalmente attraverso lo sfruttamento della luce naturale ed il gioco di spazi a doppia altezza, che compensano la ristretta profondità».*

Elisa Valero Ramos

---

committenti:

Elisa Valero Ramos

localizzazione:

c/Belén, 17 Granada

cronologia:

progetto/costruzione

gennaio-febbraio 2009

dati dimensionali:

Superficie costruita: 198,60 m<sup>2</sup>

elisa valero ramos

## Estudio de arquitectura

Granada, Spagna





L'edificio è realizzato in un luogo di notevole pregio: il Realejo accanto al Campo del Principe, in un luogo privilegiato per le sue viste, che sul versante ovest vede l'Alhambra e sullo sfondo la Sierra Nevada. Il lotto presenta però delle dimensioni esigue e da molti era stato scartato per l'impossibilità a costruirvi convenzionalmente. Il sedime del fabbricato è, infatti, di 3,60 metri in profondità e 10 sul fronte.

Si tratta di un'operazione di minima molto particolare, un'attento intervento progettuale in grado di offrire uno spazio sufficientemente adeguato e soddisfacente perché possa essere vissuto.

Il rapporto con gli edifici storici è risolto realizzando un prospetto con aperture strette e regolari ed una sola grande apertura longitudinale nella parte superiore, all'ultimo livello. L'edificio si chiude sulla strada e si apre al cielo con una terrazza.

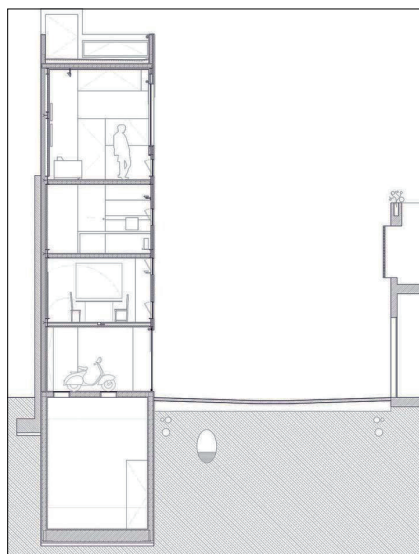
«Un lavoro attento e preciso è finalizzato a risolvere problemi e minimizzarli, al fine di trovare soluzioni adeguate alle problematiche tecniche e funzionali».

(Elisa Valero Ramos)

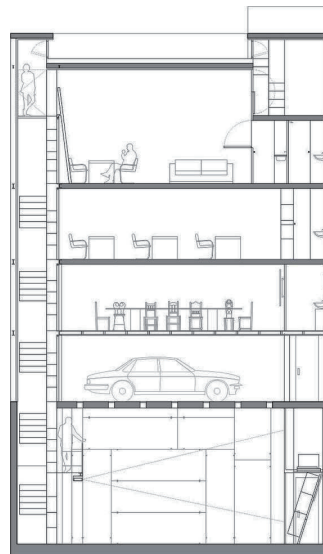
*La tipica abitazione granadina è caratterizzata dal candore delle pareti, che troviamo riproposte nel progetto, ma soprattutto dal carattere introverso, chiuso verso l'esterno, che si traduce all'interno in uno spazio intimo, più aperto e denso di luce. Si tratta di un aspetto che la Ramos riprende facendo in modo di separarsi dalla dimensione pubblica, nonostante la difficoltà generata dall'esiguo spazio a disposizione. A questo scopo realizza piccole finestre in grado di generare la luce necessaria per creare lo spazio intimo ricercato.*



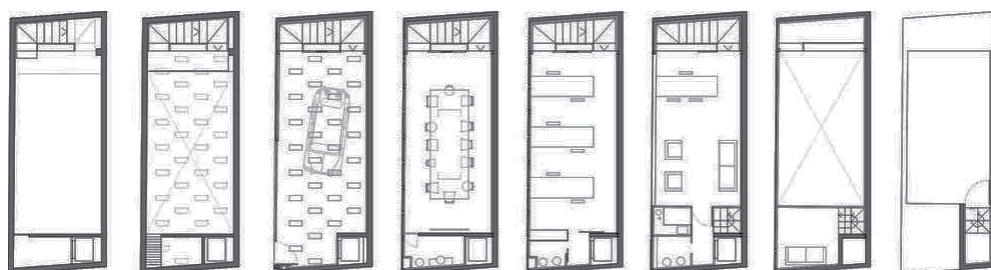
*L'edificio si presenta come una somma di spazi lavorativi sovrapposti l'uno sull'altro ed è studiato al fine di non rinunciare a godere della ricchezza del territorio attraverso mezzi molto semplici. Questo è uno dei motivi per i quali scale e spazi di servizio sono disposti alle estremità del volume, al fine di lasciare libero lo spazio centrale.*



*Sezione trasversale: il rapporto con la strada*



*Sezione longitudinale*



*Da sinistra verso destra. Planimetrie interrato, piante piano terra, primo livello, secondo livello, terzo e doppia altezza, terrazza.*

*Il rapporto con i luoghi.*







*L'impiego della luce naturale si accompagna allo sfruttamento di doppie altezze interne al fine di compensare la ristrettezza spaziale degli ambienti.*

*Dall'alto verso il basso. Viste piano terra ed interrato.*



*«La luce è importante per l'uomo... attraverso di essa noi percepiamo il mondo. Qualifica lo spazio...è un dono meraviglioso. Poiché l'architettura è data da aggiunta e sottrazione di luce».*

Elisa Valero Ramos

*Il progetto parte dalla luce, come unico strumento in grado di rendere vivibile e fruibile lo spazio. Per esempio, la luce presente nella sala studio al terzo livello vuole ricreare l'effetto di uno spazio aperto.*

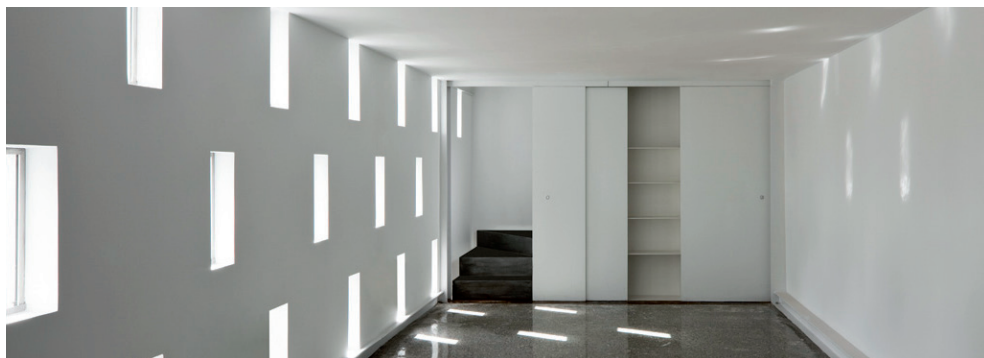
*«Di mattina come batte il sole abbasso la tenda, e di sera la sollevo, così da ricreare la sensazione di lavorare in un giardino, nello spazio esterno che ho avuto la fortuna di ricreare. Senza dubbio le stanze di sotto sono un poco più chiuse, così che l'ambiente di lavoro si configura come uno spazio interno che guarda all'interno... La luce modifica il carattere dello spazio: nel piano terra, ad esempio, era necessaria una maggiore chiusura, pertanto domina la massa, scavata nel cemento armato. Alla fine, dopotutto, il mio obiettivo non è altro che creare luoghi per l'uomo, per l'abitare».*

Elisa Valero Ramos



*Viste del terzo livello fuori terra.*

*Viste del secondo livello fuori terra.*







*La zona studio al terzo livello riesce a catturare la luce nei differenti momenti della giornata, fruttando la grande vetrata orizzontale, la possibilità di ripararsi e la luce diagonale proveniente dalla doppia altezza.*



*La realizzazione del padiglione sulle fondazioni del tempio ioni-  
co pone l'archeologia come materia attiva e fondativa dell'ar-  
chitettura. Costruire sui resti di edifici antichi oggi sembra  
qualcosa di "straordinario", mentre in passato era una comune  
pratica di rigenerazione.*

---

committenti:

Comune di Siracusa , ufficio per il centro storico

localizzazione:

Siracusa

cronologia:

progetto 2005-06

costruzione 2007-12

dimensioni:

Padiglione 200 m<sup>2</sup>, area sotterranea 1000 m<sup>2</sup>

vincenzo latina

## Padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision

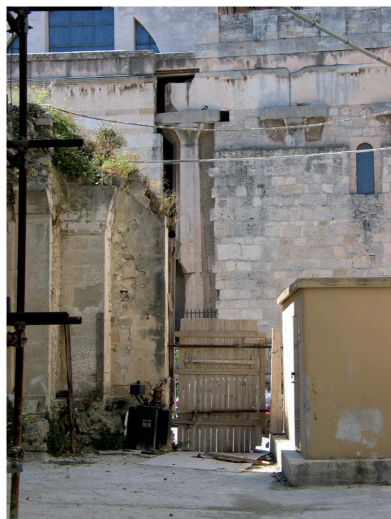
Siracusa, Italia





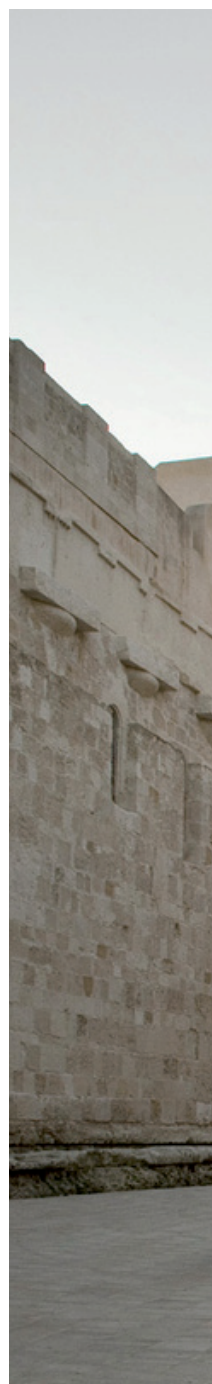
L'area di progetto è situata nella porzione di tessuto urbano monumentale e conserva un piccolo affaccio su piazza Minerva: il sito era contraddistinto da un vuoto, o meglio da uno squarcio, che interrompeva la continuità della cortina edilizia prospiciente la piazza. Inoltre erano presenti alcuni setti pericolanti, residui di edifici parzialmente demoliti negli anni '60 del secolo scorso, che sono stati rimossi per realizzare lo scavo archeologico e una cabina dell'Enel, un prefabbricato di cemento visibile da via Minerva.

Negli anni '60 gli archeologi Gino Vinicio Gentili e Paola Pelagatti, a seguito degli scavi precedenti la realizzazione di un edificio comunale limitrofo all'area di progetto, hanno scoperto i resti delle fondazioni del tempio, secondo l'interpretazione di alcuni archeologi, attribuito ad Artemide - l'Artemision di Siracusa - che l'edificio comunale ingloba al piano interrato e a cui si accede attraverso una scala interna all'edificio. Tutto il percorso risulta però poco fruibile ed è raggiungibile solo attraverso una scala di servizio interna agli uffici comunali.



*A sinistra. Fase precedente allo scavo: l'area di progetto e sullo sfondo la colonna d'angolo del Tempio di Atena.*

*A destra. Inserimento nel contesto.*





Il Padiglione di accesso agli scavi del tempio ionico è pensato per essere un *antiquarium*, al fine di contenere i numerosi reperti greci rinvenuti con gli scavi archeologici già eseguiti nel corso dello scorso secolo presso l'area dei templi di Artemide e di Atena. Sul lato opposto all'area di progetto permane la colonna d'angolo del peristilio del tempio dorico, inglobata nel sistema murario della cattedrale.

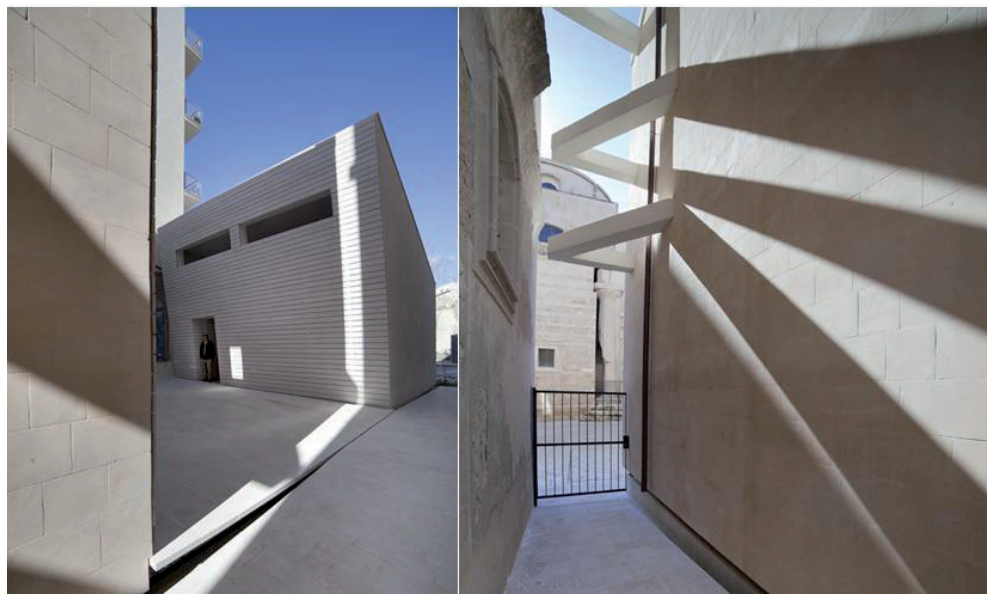
L'androne di accesso all'area archeologica, posto in asse con palazzo Vermexio, è stato immaginato come una cella aperta, a memoria del *nàos* del tempio ionico che vi sorgeva, e genera all'interno dell'edificio uno spazio 'ipetrale', lo stesso ipotizzato dal Gullini nello studio e nel plastico esposto al Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi di Siracusa

Il progetto realizza, mediante lo scavo archeologico, il collegamento con l'area "sepolta" e poco conosciuta dei sotterranei dell'edificio comunale che custodisce parte della testimonianza millenaria dell'isola di Ortigia.



*La colonna del peristilio del tempio dorico incorniciata dall'apertura verticale in facciata.*

*L'accesso al Padiglione.*





## Uno sguardo al luogo

La campagna di scavi, condotta negli anni 1910-13 da P. Orsi nell'area sacra di Via Minerva e i successivi scavi (1960-63) effettuati dalla Sovrintendenza alle Antichità nell'area occupata dal palazzo del Senato, hanno permesso di avvalorare la tesi dell'Orsi che era riuscito ad individuare la presenza di un edificio, di un certo interesse, parallelo all'Athenaion. Con l'ampliamento del Palazzo Municipale e l'abbattimento della chiesa di San Sebastianello, si realizzarono sondaggi più approfonditi e si accertò la presenza di un tempio ionico, un raro esempio di stile ionico in Italia, dedicato ad Artemide, dea protettrice di Siracusa, divinità a cui è legato il mito di Aretusa. Il tempio, infatti, sorge nell'area sacra dell'isola di Ortigia, accanto all'Athenaion. I resti si trovano nel seminterrato del palazzo del Senato, nel quale si possono individuare il basamento delle fondazioni, le cui dimensioni sono circa 59 x 25 metri.

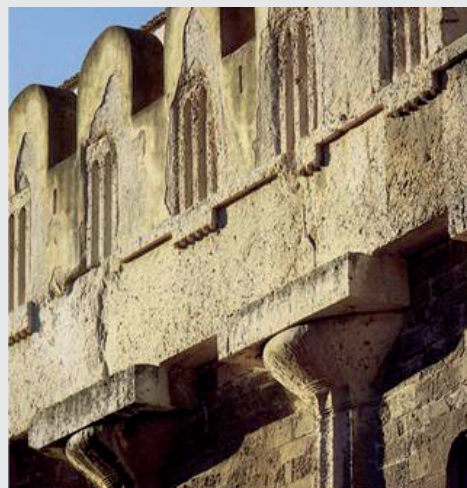
Il tempio presenta caratteri simili all'Artemision arcaico di Efeso, al quale lo accomunano i rocchi inferiori delle colonne, con la presenza di parti scolpite o da rivestire con bassorilievi bronzei. La costruzione del tempio, che è opera di maestranze provenienti dall'isola di Samo, si fa risalire agli ultimi decenni del VI secolo a.C., an-

tecedente cioè all'avvento di Gelone a Siracusa. L'Artemision, costruito in calcare locale, era un tempio periptero, con un ampio pronaos coperto, a più navate e cella a cielo aperto. Presentava sei colonne sui lati brevi e sedici sui lati lunghi, alte quindici metri.

Sul prospetto principale, rivolto ad oriente, come tutti i templi greci, presentava una doppia fila di colonne.

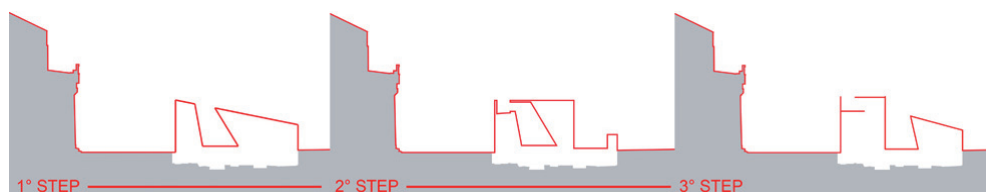
La colonna aveva una base di tipo samio con spirale a toro, il fusto 28 scanalature ed il capitello a volute. Una fascia di bronzo, con motivi decorativi, arricchiva i rocchi inferiori di alcune colonne, mentre il capitello presentava caratteri di uno stile ionico piuttosto arcaico. La copertura, probabilmente in tegoloni, presentava alla sommità degli acroteri.

Dai dati raccolti si possono formulare due ipotesi: la prima presuppone che il tempio sia stato iniziato ma non portato definitivamente a compimento per la sconfitta riportata dai Siracusani ad opera di Ippocrate di Gela; la seconda che il tempio sia stato costruito integralmente ed esistito fino ai tempi di Cicerone, perché citato nei suoi scritti; poi abbandonato e forse utilizzato, come cava di pietra, dalle prime dominazioni barbare alla conquista spagnola, che completarono l'opera di distruzione dei templi greci.



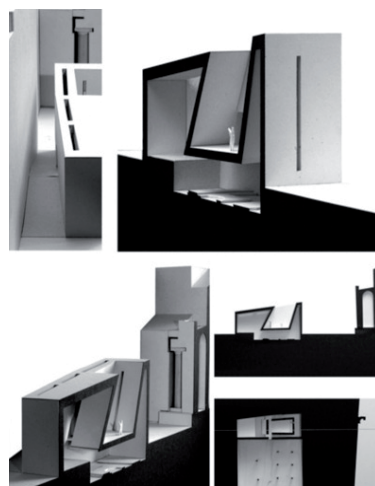
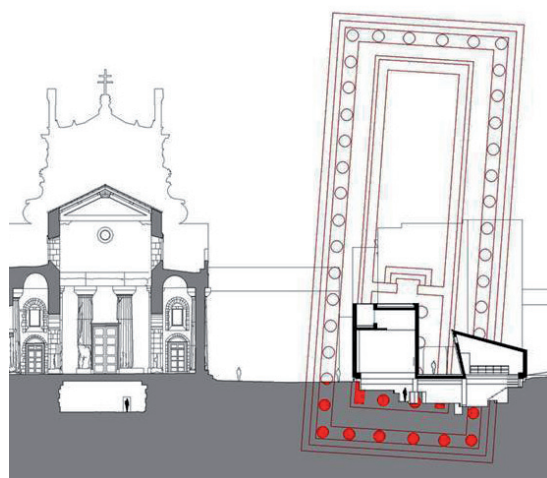
*L'intervento è stato un'occasione unica per riprendere gli scavi archeologici, condotti negli anni '60 lungo la direttrice ovest-est, che hanno preceduto, come si è accennato, la costruzione degli uffici comunali progettati da Gaetano Rapisardi, architetto romano di origine siracusana della scuola di Marcello Piacentini. Tra i ritrovamenti si individuano i resti delle fondazioni del tempio ionico, di alcune capanne sicule della tarda età del bronzo, di un altare sacrificale, di un tracciato viario antico e di numerosi resti medievali e la cripta della chiesa di S. Sebastianello.*

*Il progetto trova la genesi nell'area di sedime e il padiglione, concepito come un "monolite cavo" di calcare duro, è come generato dal "magnetismo" delle vestigia sotterranee del tempio ionico e dall'adiacenza del tempio dorico, l'Athenaion (la colonna d'angolo di quest'ultimo dista dal padiglione soltanto 18,30 metri).*



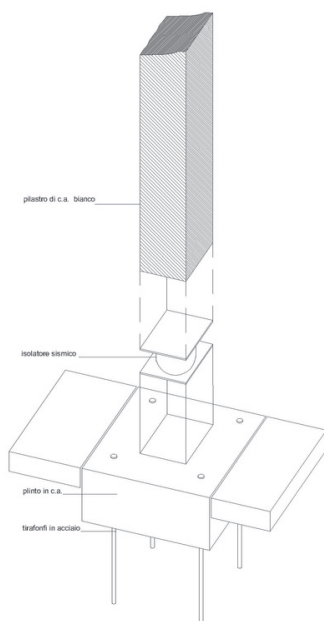
*L'evoluzione dell'idea di progetto.*

*Il rapporto del padiglione con l'area di sedime del tempio ionico e l'adiacenza rispetto al tempio dorico.*

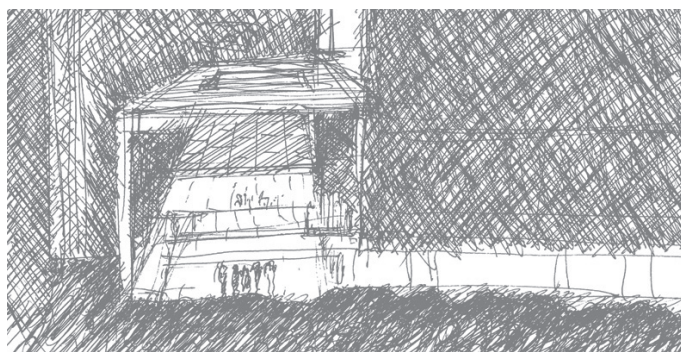


L'edificio è pensato come un 'guscio' rigido, che contiene e protegge l'area archeologica. La forma e la tipologia della struttura portante del padiglione sono conseguenza di alcuni principi riconducibili non solo a valori di carattere urbano, come l'eccezionale contesto storico-architettonico, ma anche alla straordinaria rilevanza del sito archeologico e alla contiguità del piano seminterrato dell'edificio comunale esistente, che ingloba in parte gli scavi dell'Artemision. I caratteri del sito e il programma di progetto hanno suggerito un edificio che prevedesse una struttura portante perimetrale, la quale poggia esclusivamente sul piano di fondazione del setto verticale e della parete di contenimento, poiché il rilevato archeologico rende impossibile la realizzazione di travi interne di collegamento dei setti. Il solaio di copertura è del tipo in latero-cemento e travi in c.a. ancorate alle pareti laterali.

La struttura portante del padiglione,

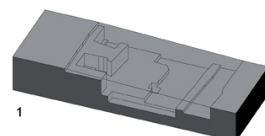
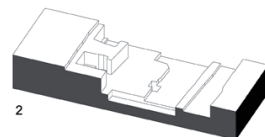
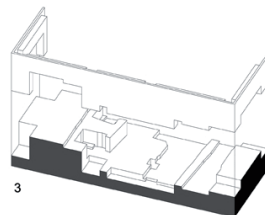
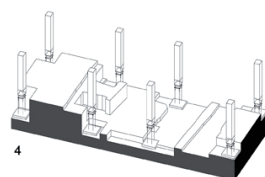
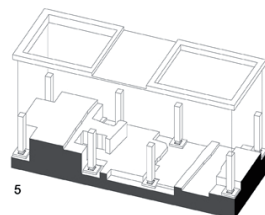
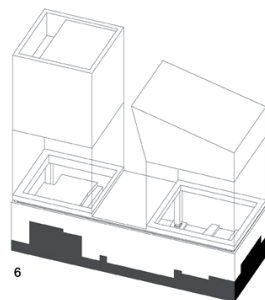


costituita da un sistema puntuale e circoscritto di "appoggi", isolatori sismici elastomerici HDRB/LRB. Gli isolatori sono posizionati alla base dei pilastri della struttura portante del padiglione.



Schizzo di progetto.

A destra. La struttura portante del padiglione poggia esclusivamente sul piano di fondazione del setto verticale e della parete di contenimento.





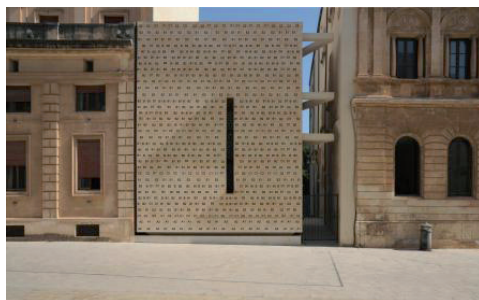


*L'interno del padiglione è caratterizzato da un forte movimento plastico accentuato dall'illuminazione interna, dosata e calibrata in modo da evocare la sensazione di uno spazio ipogeo contemporaneo, memoria delle Latomie del Paradiso di Siracusa. Il "luogo nascosto" è caratterizzato dalla penombra e dalla luce 'concessa' con parsimonia, che filtra attraverso la "lanterna" sospesa in corrispondenza del piano di copertura. È come se all'interno fosse stata praticata un'operazione di "scavo" nella massa dell'edificio. La "lanterna" costituisce una camera di luce che misura i raggi solari e restituisce agli scavi sottostanti un'illuminazione soffusa, accorgimento che accentua il carattere sotterraneo dell'intervento.*



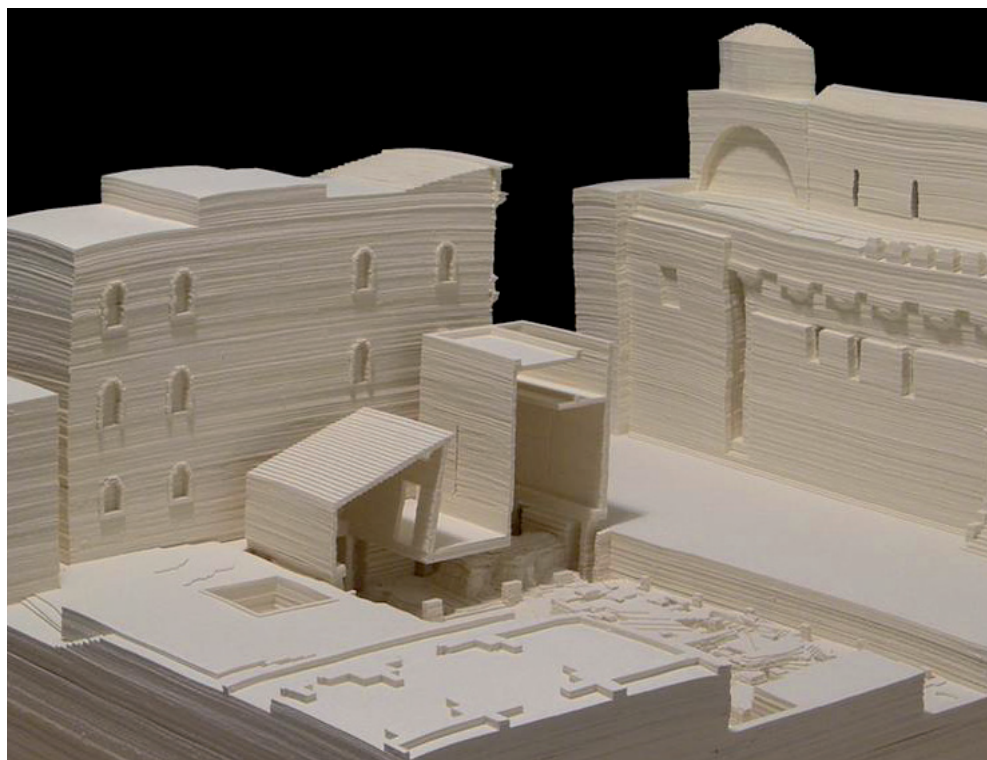


*Il padiglione è una ricucitura urbana atta a ripristinare la continuità dei fronti di piazza Minerva. Il rivestimento perimetrale è caratterizzato da una trama e una tessitura muraria poco enfatiche che rimandano a ritmi e trame peculiari del periodo medievale o catalano. Sono questi caratteri prevalenti che strutturano la composizione dei paramenti murari di molti edifici di Ortigia, sui quali si è innestato il barocco dopo il sisma del 1693. La trama e la tessitura del rivestimento evocano il paramento murario catalano della chiesa di S. Sebastianello. La chiesa era situata nell'area adiacente al padiglione e fu demolita in occasione della realizzazione degli edifici comunali del Rapisardi. A tal proposito, l'intenzione era quella di realizzare il fronte di un edificio "silente" su Piazza Minerva, che fosse in grado di ascoltare il suono proveniente dagli straordinari monumenti limitrofi. L'unico accento è costituito dal taglio verticale nella parete che opera una connessione visiva e spaziale diretta tra i reperti del tempio ionico e la colonna d'angolo del tempio di Atena.*



*La ricucitura urbana e il rivestimento del padiglione.*

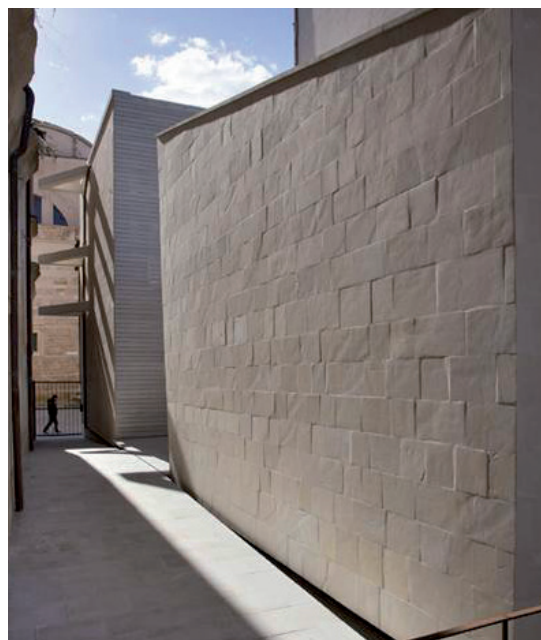
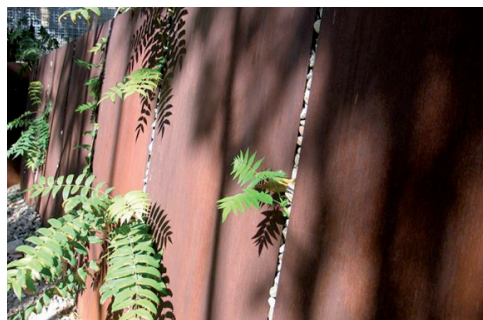
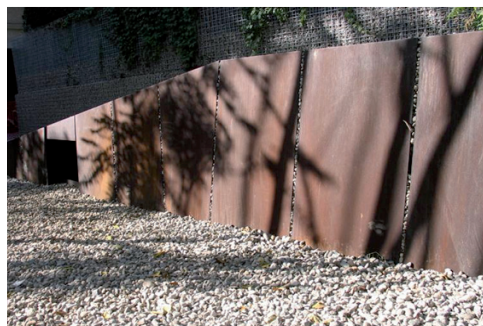
*Plastico dell'edificio e rapporto con l'esistente.*





Al termine del percorso, si scopre un piccolo giardino ombreggiato e fresco, una sosta prima dell'uscita: "Il giardino di Artemide". Limitrofo all'area di scavo, verso l'interno, trova il suo completamento con l'assetto dell'area "libera" su via Minerva. Il giardino, secondo un processo di vivificazione della memoria storica e dell'immaginario mitologico, recupera le potenzialità di un'area fortemente stratificata.

*Il giardino è stato realizzato a partire da un intimo intreccio fra l'artificio dell'intervento e la spontanea forza della natura. Non si è realizzato come era stato richiesto dall'amministrazione, un civico ortus conclusus, ma un giardino spontaneo, caratterizzato dalle essenze già presenti nell'area.*



*Spazio di accesso.*





JOSEP LLINÀS CARMONA  
**Rinnovamento e Ampliamento  
del Municipio**

Vila-Seca, Tarragona, Spagna, 1997-98

MGM ARQUITETOS  
**Rehabilitacion de cinco viviendas en el  
Barrio del populo**

Cadice, Spagna, 2001-2007

EXE  
**Equipamiento Social Ca L'Anita-  
Estanc de la Punta**

Roses, Girona, Spagna, 2011

IÑIGO DE VIAR  
**Recupero del Municipio di Baeza**

Baeza, Jaén, Spagna, 2011

JUAN DOMINGO SANTOS  
**Museo del Agua**

Lanjarón, Spagna, 2009

ANTONIO JIMÉNEZ TORRENCILLAS  
**Torre del Homenaje**

Huésca, Spagna, 2007





*Numerosi progetti spagnoli presentano una commistione metodologica che fonde la tradizione modernista con l'eredità delle ricerche urbane compiute negli anni Ottanta, basata su un'attenta analisi delle tipologie del tessuto cittadino. A tali caratteristiche viene aggiunta anche la riduzione formale e l'omogeneità di trattamento materico. L'ampliamento del Municipio di Vila Seca di Josep Llinas Caramona, ne è un interessante esempio: si tratta di una forma di eclettismo occulto che, impadronendosi del "meglio" dei criteri operativi prodotti dalle teorie architettoniche del nostro passato prossimo, produce un progetto immune dalle rigide posizioni ideologiche-disciplinari, che fino ad oggi hanno accompagnato lo scenario architettonico. Nel progetto di Llinas ritroviamo non a caso i sistemi di oscuramento evidentemente ripresi dalle rielaborazioni di Coderch.*

---

committenti:

comune di Vila-Seca

localizzazione:

Plaza de la Iglesia 26, Vila-Seca, Tarragona (Spagna)

cronologia:

progetto 1995-96

realizzazione 1997-98

dimensioni:

superficie costruita 2331 m<sup>2</sup>

josep llinàs carmona

## Rinnovamento e Ampliamento del Municipio

Vila-Seca, Tarragona (Spagna)



Il progetto per la nuova sede del comune di Vila-Seca è stato elaborato, in primo luogo, considerando il rapporto delle facciate di nuova costruzione con quelle dell'edificio esistente ed in secondo luogo, secondo la convinzione che un edificio pubblico significativo come il municipio debba saper esprimere la singolarità della sua destinazione. Il rapporto tra il fronte esistente e i fronti laterali di nuova costruzione è stato risolto rispondendo alla volontà di continuità tra le parti, estendendo le proporzioni degli spazi e l'ordine compositivo della facciata originale alla nuova addizione, avvalorando l'opinione che attraverso il cambiamento di dimensioni - da casa unifamiliare qual era l'edificio originale a struttura di dimensioni maggiori - si possa garantire la perce-

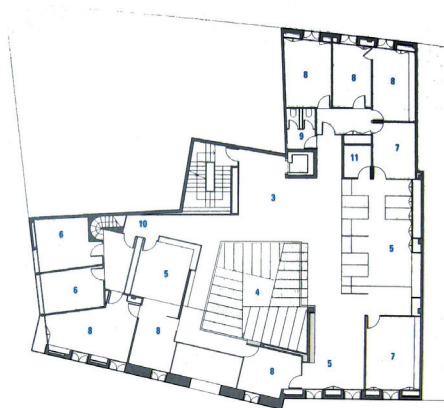
zione dell'edificio come singolare e rappresentativo. L'ampliamento sui due lati del fronte rivolto verso Plaza de la Iglesia è stato ottenuto mediante l'uso degli elementi architettonici propri della costruzione originale estendendoli sull'intero sviluppo dei nuovi fronti. Il fronte su calle Font è stato adeguato alle dimensioni delle case basse che costituiscono la cortina edilizia della via, mentre sull'altro lato la nuova costruzione è potuta crescere in funzione della maggiore altezza degli edifici vicini. All'interno il nuovo complesso municipale presenta un'ampia corte a tutta altezza che, oltre a caratterizzare il piano d'ingresso, qualifica i differenti ambiti ai vari livelli favorendo la diffusione di luce naturale all'interno dell'edificio.



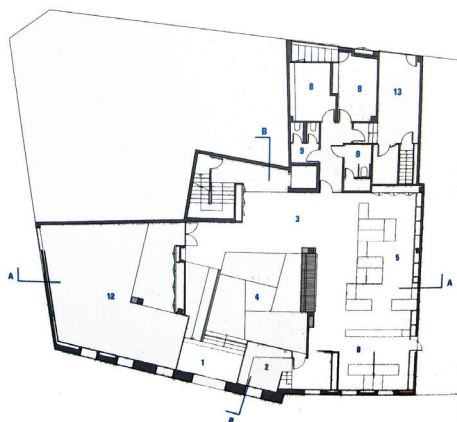




*Le persiane impiegate nella realizzazione dei fronti sono ereditate dalla tradizione architettonica e direttamente riprese dalle architetture di Coderch.*



*Pianta piano primo*



*Pianta piano terra*

*Gli spazi del secondo piano disposti attorno al pozzo luce*



*Sezione trasversale*

*Il ballatoio di distribuzione tra piano terra e piano primo*



*Sezione longitudinale*





Lucernario piramidale visto dal terzo piano



La hall di ingresso

*«La particolare attenzione rivolta all'esposizione solare e all'intensità di luce a cui sono soggetti i diversi livelli dell'edificio ha consentito l'ideazione della corte i cui materiali e elementi di definizione tendono a modificarsi al variare delle condizioni d'illuminazione man mano che si procede verso l'alto. L'importanza attribuita alla corte concepita come un polmone destinato a far sì che l'edificio disponga di aria interna ha determinato che essa emergesse autonomamente alle spalle della facciata principale. Il volume che ne risulta, insieme a quelli destinati agli impianti, è particolarmente visibile dalla piazza ed è per questo stato trattato con materiali e finiture omogenee ai fronti del nuovo municipio ma con l'informalità derivata dall'indipendenza rispetto all'ordine della facciata originale del comune».*

Josep Llinàs Carmona



*Questo progetto è il simbolo della storia naturale della città. Un antico palazzo i cui spazi sono stati suddivisi all'interno sulla base delle necessità abitative che generano spesso locali di fortuna. Un obiettivo importante è ripristinare il carattere posseduto in origine dalla strada interna che collegava l'edificio alla piazzetta prospiciente il Duomo Nuovo. Si tratta di un percorso parzialmente coperto e privato, ventilato ed illuminato, su cui si affacciano edifici su due livelli. Il risultato del progetto è determinato dall'interessante rapporto tra spazi privati e collettivi che inizia col recupero della strada interna per concludersi con il ridisegno del vuoto verticale del cortile principale.*

---

committenti:

Junta de Andalucía. Oficina de Rehabilitación del casco Histórico de Cádiz

localizzazione:

calle Fray Félix, 3 del barrio del Pópulo, Cádiz

cronologia:

2001-2007 progetto e realizzazione

dati dimensionali:

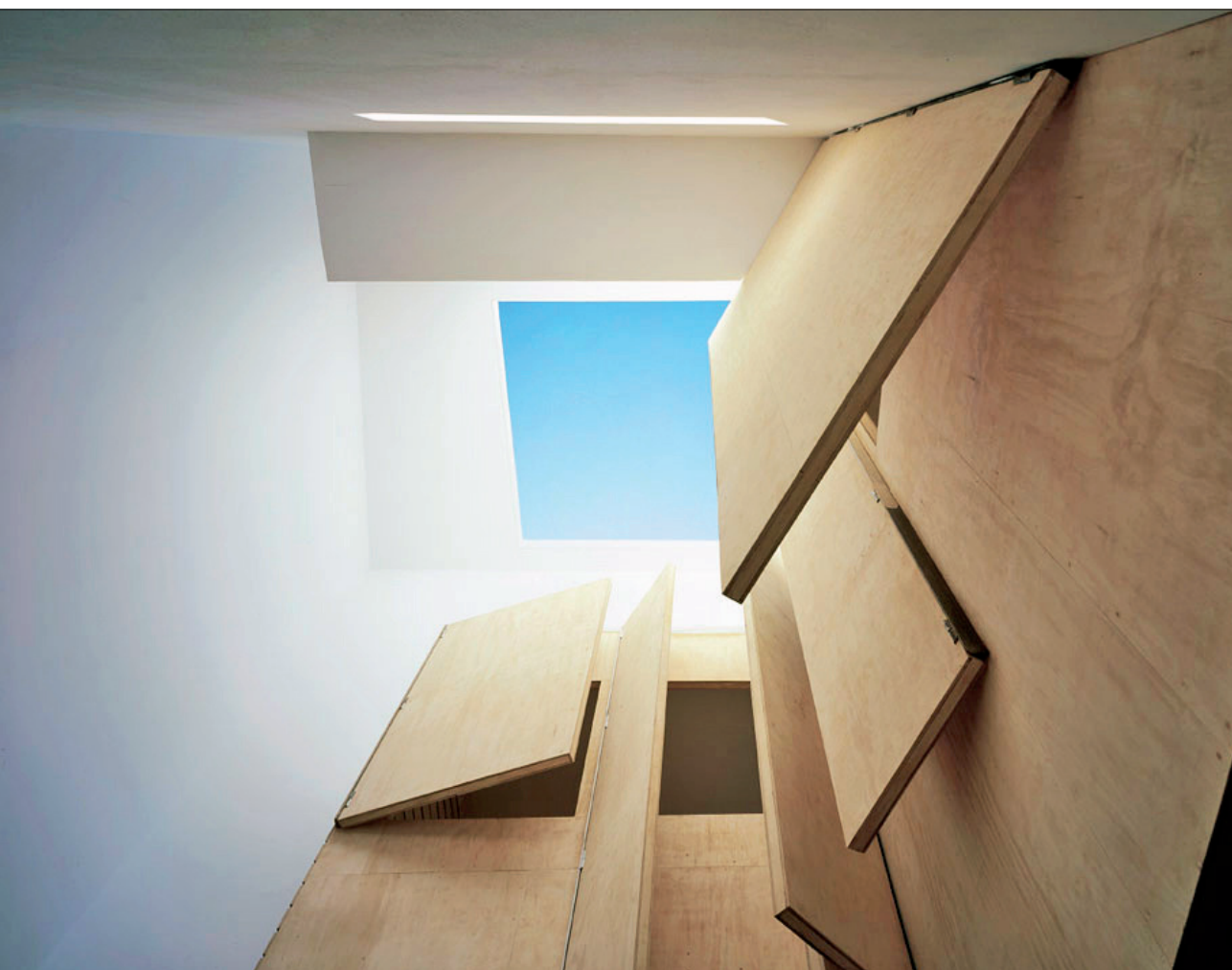
superficie edificio: 2.536 m<sup>2</sup>

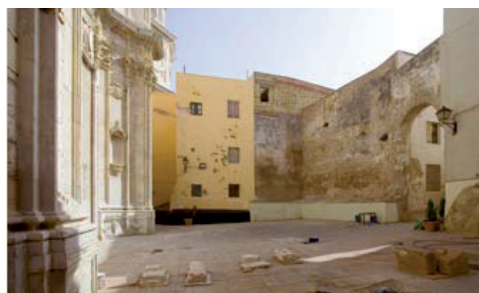
spazio libero: 1.000 m<sup>2</sup>

MGM arquitectos

## Rehabilitacion de cinco viviendas en el Barrio del populo

Cadice, Spagna





*Stato dei luoghi precedente l'intervento.*

Il Barrio del popolo si trova all'ingresso del centro storico di Cadice, tra il Municipio e la Cattedrale; un nucleo la cui origine medievale risale al XIII secolo. L'intervento riguarda un antico edificio, abitato da undici famiglie. L'obiettivo è riattribuire sulla medesima proprietà un ambiente adeguato agli abitanti, migliorando gli spazi vitali dal punto di vista qualitativo, senza perdere la memoria dei luoghi, impiegando moderne tecniche costruttive e dotando gli ambienti di ventilazione ed illuminazione sufficienti. Si tratta di rispondere alle esigenze abitative creando spazi dove prima non c'erano, senza cadere nella standardizzazione e secondo caratteri contemporanei.

Il progetto risulta complesso dal punto di vista formale, visto l'interesse a conservare i valori storici dell'edificio preesistente. Gli interventi da attuare erano di quattro tipi: il recupero ed il consolidamento delle murature del XVIII secolo; la ristrutturazione, che, secondo la normativa, non doveva alterare i patii; la sostituzione del costruito del secondo livello e l'ampliamento in altezza della soffitta. Il nuovo intervento, pertanto, emerge al di sopra del primo livello, interessato dalle operazioni di consolida-

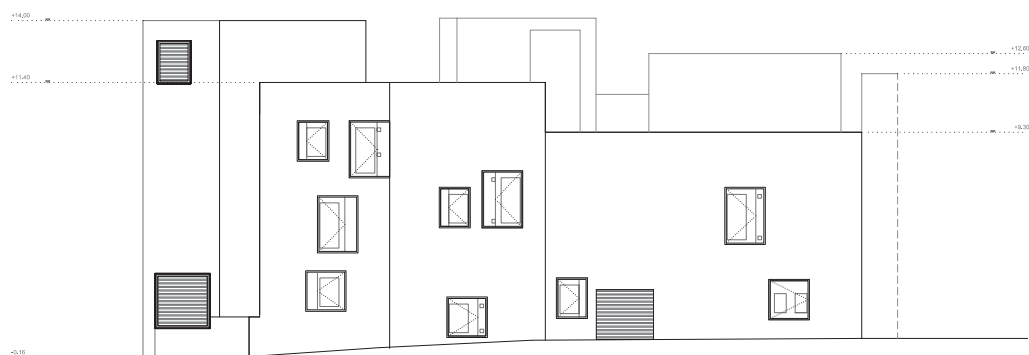
*L'accesso al sistema avviene attraverso la strada ricreata, che precedentemente si presentava come un corridoio coperto. È inoltre mantenuto l'arco nel muro, che probabilmente segue il percorso delle antiche mura della città.*



mento ed attraverso di esso si risponde alle funzioni richieste e si definisce la morfologia dell'edificio, che mantiene la storica pianta rettangolare.

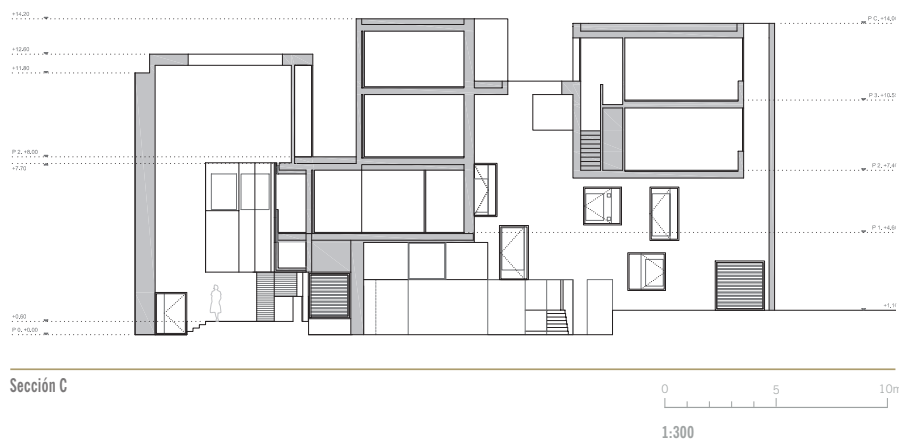
La necessità di non modificare l'altezza in facciata e tenere la stessa superficie costruita, determina la sistemazione di cinque residenze e di un locale ad uso sociale per i residenti del quartiere al pia-

no terra. Uno dei principali obiettivi è recuperare il carattere di strada che storicamente possedeva il braccio collegato alla piazzetta sulla quale si affaccia la nuova cattedrale. Si tratta di un percorso privato, sul quale sorgono edifici su due livelli, illuminati e ventilati attraverso i due patii e le aperture in facciata che ad esso si affacciano.



Alzado longitudinal





La nuova strada è stata realizzata per fornire la luce naturale e la ventilazione necessaria alle abitazioni. Viene recuperato il carattere del percorso, così come era precedentemente, connesso alla piazzetta accanto al Duomo Nuovo. Si tratta di una strada privata, in parte coperta, con edifici su due livelli, la cui facciata è povera di aper-

ture e che ricevono luce dai patii interni. Le poche aperture sulla strada, creano un paesaggio urbano interno: il percorso e il patio, garantiscono una nuova dimensione spaziale ed architettonica. Da una parte la strada ricrea il collegamento fisico alla cattedrale e dall'altra, insieme al patio, riconnettono lo spazio al linguaggio mediterraneo.

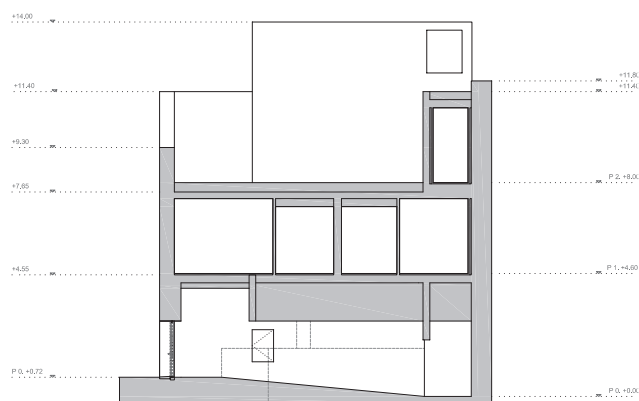




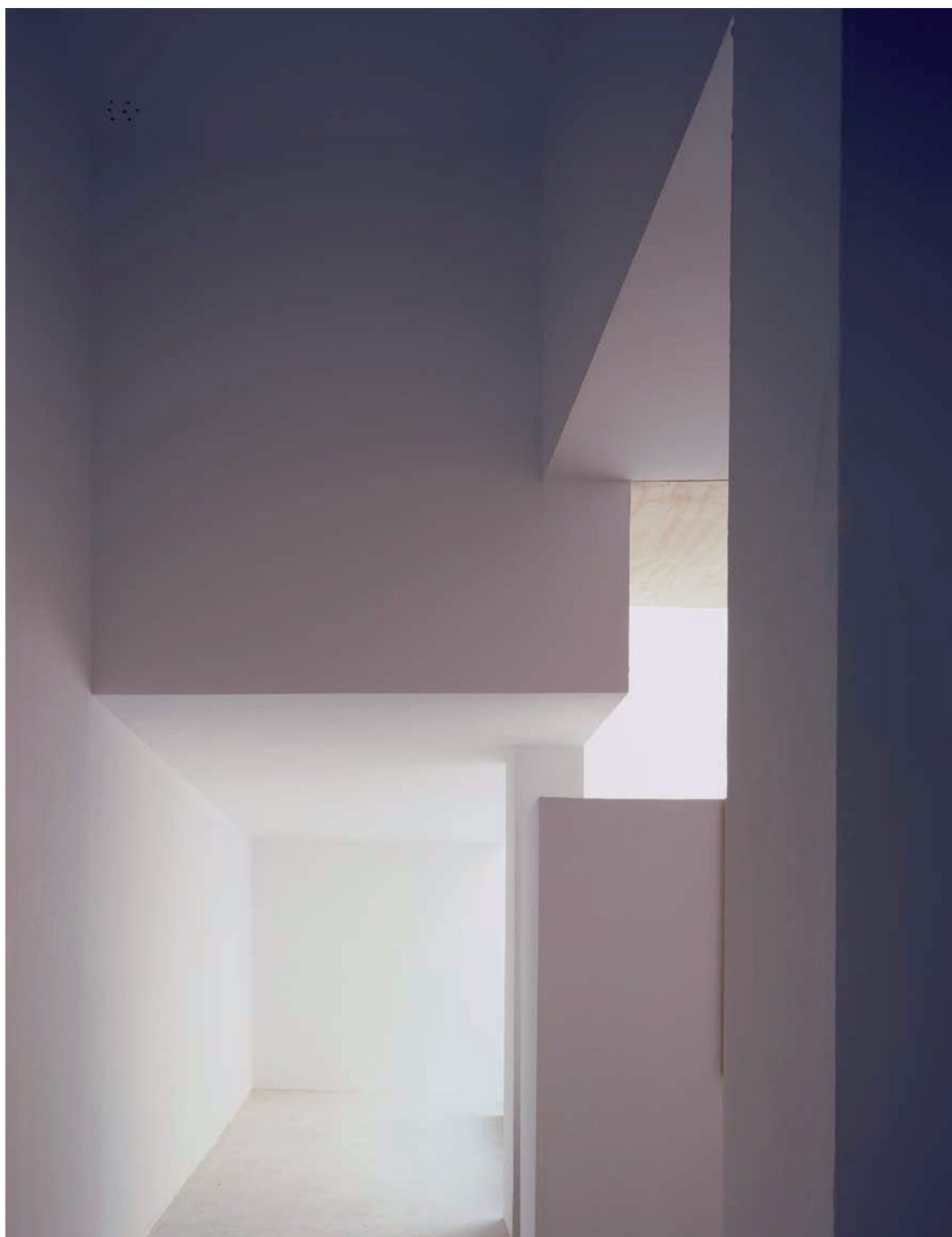


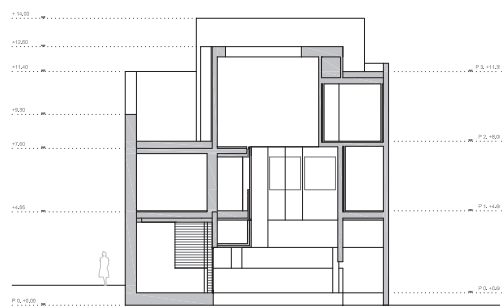


*Spazio di ingresso ed accesso al patio.*



**Sección A**





Sección B

0 5 10m  
1:300

*È stata recuperata la struttura morfologica della casa del XVIII secolo, con il blocco scala principale sul cortile aperto. Il recupero è avvenuto in modo piuttosto singolare: la galleria d'ingresso si apre sul patio, sul quale si affaccia su sistema di volumi in legno, variamente perforati ed apribili.*



*Nel patio l'impiego del legno e dell'intonacatura è legato al luogo. In particolare, i volumi in legno e le loro aperture dotate di particolari scuri danno la possibilità di variare le differenti aperture, aprendosi e chiudendosi a seconda delle necessità e rapportandosi, in un certo senso alla complessità del tessuto urbano cangiante e dei suoi spazi labirintici.*



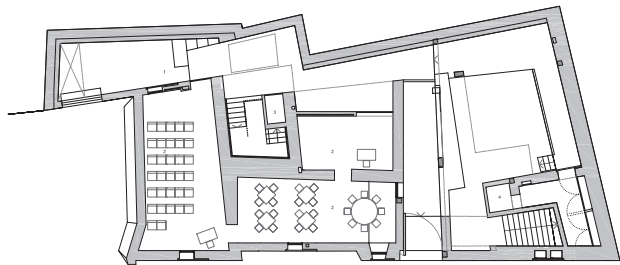
La carpenteria interna, realizzata con pannelli di legno compensato, richiama il sistema di schermature della facciata esterna, completamente bianca. I volumi edilizi sono realizzati mediante una sottostruttura di acciaio zincato cui sono connessi i pannelli. Gli scuri di cui sono dotati non hanno solo la funzione di controllo della luce, ma anche di protezione e offrono garanzia di privacy.

Si tratta di uno spazio il cui trattamento si presenta più "domestico" e che funge da protezione contro il rumore ed eventi climatici.

Il sistema di volumi lignei con cui è realizzata la galleria che guarda al patio principale è dovuto non solo a scelte strutturali, ovvero realizzare una struttura leggera tale da evitare ingenti sovraccarichi, ma anche e soprattutto per creare grandi spazi vuoti opportunamente forati e chiusi per ragioni funzionali al controllo luminoso.



Planta 1

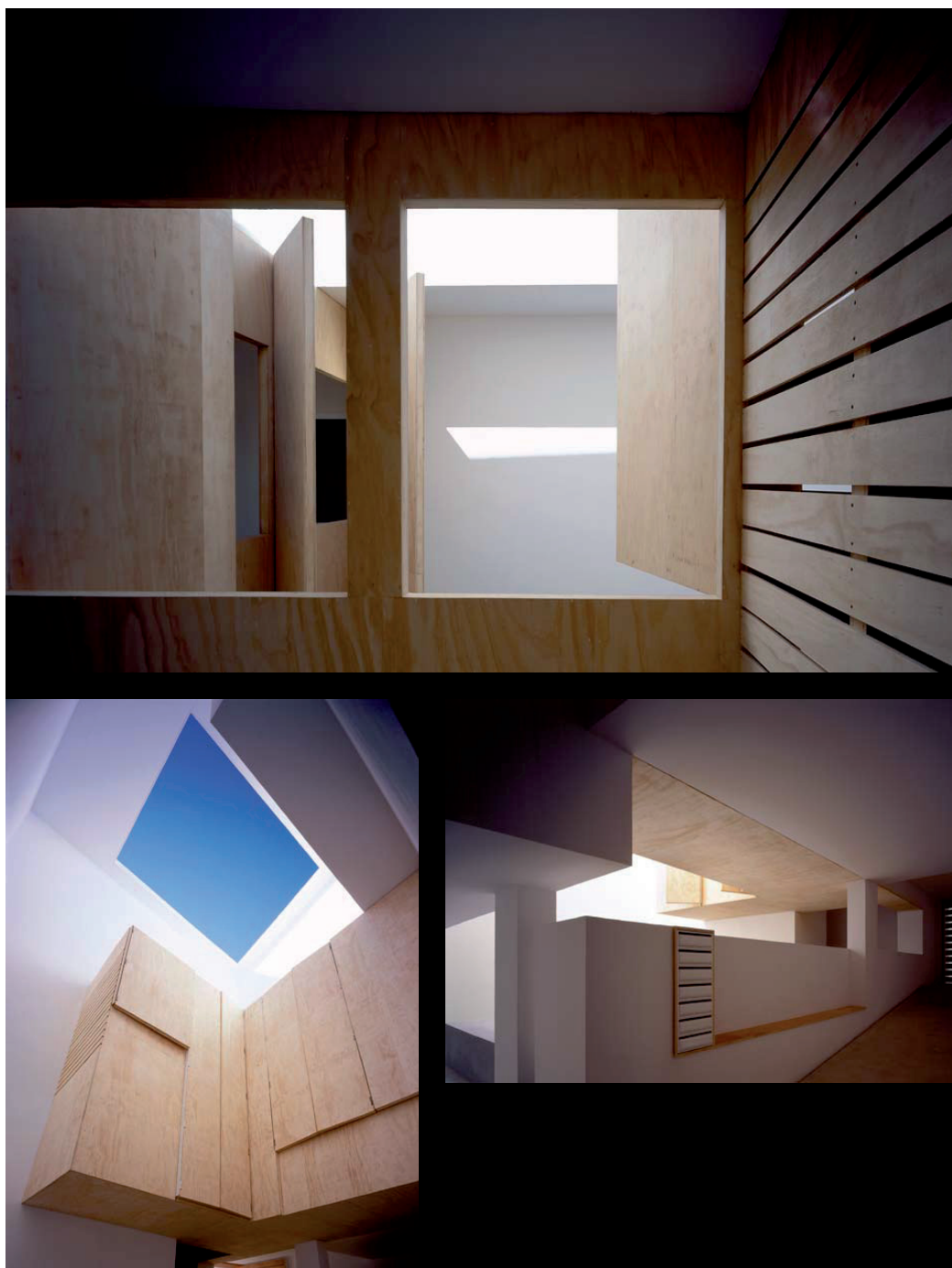


Planta baja

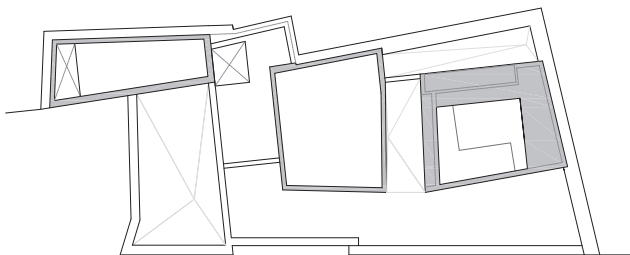
1. Patio
2. Local asociación de vecinos
3. Cuarto de instalaciones privado del local
4. Cuarto de instalaciones comunitario
5. Estar - comedor
6. Cocina
7. Dormitorio principal
8. Aseo 1
9. Dormitorio 1
10. Aseo 2
11. Dormitorio 2
12. Transitos
13. Terraza



0 5 10m  
1:300

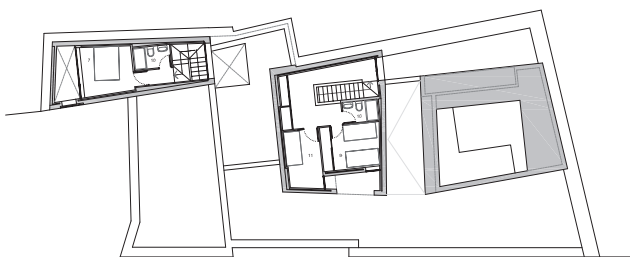




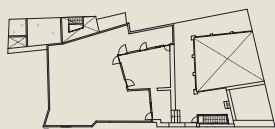


Planta cubierta

1. Patio
2. Local asociación de vecinos
3. Cuarto de instalaciones privado del local
4. Cuarto de instalaciones comunitario
5. Estar - comedor
6. Cocina
7. Dormitorio principal
8. Aseo 1
9. Dormitorio 1
10. Aseo 2
11. Dormitorio 2
12. Transitos



Planta 3



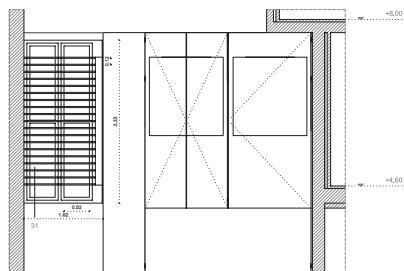
Planta 2



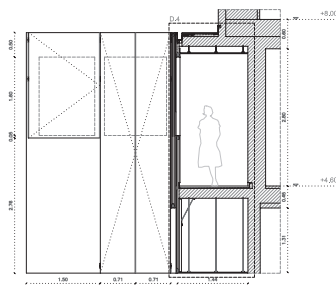


*La chiesa barocca è visibile dal nuovo livello del sottotetto. Le pareti bianche di tutto il progetto evidenziano l'esistente e per contrasto le parti nuove messe in luce ai livelli inferiori.*

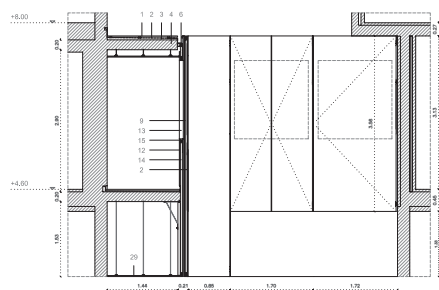
*La copertura scelta ha visto l'impiego della classica transitabile all'andalus.*



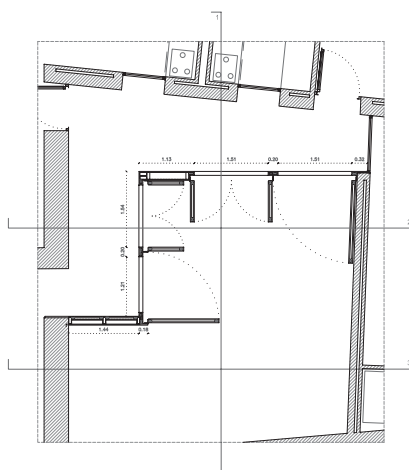
Alzado 3



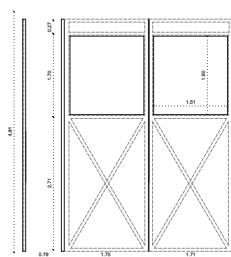
Alzado 1



Alzado 2

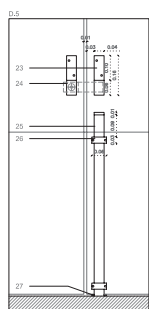
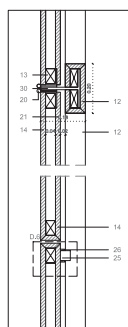
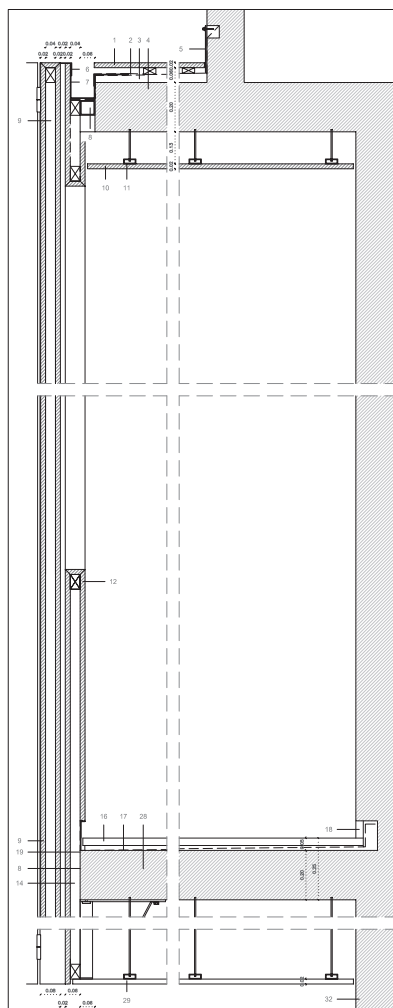


Planta galería



Subestructura

1. Revestimiento de cubierta a base de tableros de madera contrachapado tipo marino  $e=12\text{mm}$  sobre rastreles de madera de pino.
2. Membrana impermeabilizante, apta para intemperie, formada por: lamina de PVC (policloruro de vinilo) plastificado de  $1,2\text{mm}$  de espesor; armada con inserción de tejidos de hilos sintéticos; tipo "intemper - rhentol CG  $1,2\text{mm}$ " o similar.
3. Formación de pendiente de espesor mínimo  $3\text{ cm}$  con Ptte del  $1\%$ .
4. Forjado tipo losa  $e=20\text{cm}$  (Ver plano de estructuras).
5. Zabaleta de zinc atornillada a muro de la estructura.
6. Chapa de acero galvanizado  $e=3\text{mm}$  recogiendo canalón y tablero de madera contrachapado tipo marino conformado según figura.
7. Canalón de zinc para recogida de aguas de la cubierta.
8. Subestructura cerramiento, perfil de anclaje tubular de acero galvanizado 60.60.4 anclado a forjado tipo losa.
9. Postigo abatible de eje vertical compuesto por subestructura de rastreles de madera de pino de  $60.40\text{mm}$  y revestido de tableros de madera contrachapada tipo marino.
10. Falso techo galería mediante subestructura colgada del forjado.
11. Subestructura falso techo compuesta por perfiles colgados del forjado.
12. Tablero de madera contrachapado tipo marino,  $e=12\text{mm}$ .
13. Subestructura cerramiento, rastreles de madera 60.40.
14. Aislamiento térmico, placas rígidas de poliestireno extruido  $e=4\text{cm}$ .
15. Subestructura cerramiento, perfiles de acero galvanizado 140.60.4.
16. Terrazo de granito fino blanco de  $33 \times 33\text{ cm}$ ,  $e=3\text{ cm}$ .
17. Membrana impermeabilizante, apta para intemperie, formada por: lamina de PVC (policloruro de vinilo) plastificado de  $1,2\text{mm}$  de espesor; armada con inserción de tejidos de hilos sintéticos; tipo "intemper - rhentol CG  $1,2\text{mm}$ " o similar. Pendiente del  $1\%$  para evacuación de aguas de la galería.
18. Rodapie empotrado de terrazo de granito fino blanco, altura  $5\text{ cm}$ .
19. Canalón de zinc para recogida de aguas de la galería.
20. Bisagra postigo atornillada a la subestructura y a perfil LD 65.45.5.
21. Perfil LD 65.45.5 oculto y soldado a la subestructura del postigo.
22. Pomo-tope del postigo de acero galvanizado atornillado a subestructura del mismo y diseño según figura.
23. Pomo-cierre del postigo de acero galvanizado atornillado a subestructura del mismo y diseño según figura.
24. Vástago de acero galvanizado  $e=10\text{mm}$  según se indica en el detalle.
25. Guía de acero galvanizado para el vástago del postigo atornillado a subestructura del mismo.
26. Tope fijo para vástago del postigo de acero galvanizado a subestructura.
27. Forjado tipo losa  $e=20\text{cm}$  (Ver plano de estructuras).
28. Falso techo inferior de la galería de tableros de madera contrachapada tipo marino mediante subestructura colgada del forjado.
29. Perfil en T conformado de  $160.160.10\text{mm}$ .
30. Acabado cerramiento con listones  $12\text{cm} \times 1,6\text{cm}$  de madera contrachapada tipo marino.
31. Viga de hormigón armado con encofrado visto.



D.5

Planta

La struttura del sistema di pannelli lignei che costituiscono i volumi in aggetto è costituita da una sottostruttura di profilati tubolari in acciaio zincato, saldati attraverso una piastra di ancoraggio al bordo della soletta in calcestruzzo. Il rivestimento di questa sottostruttura è costituito da assi di legno compensato dello spessore di 2 cm. Si tratta di spazi praticabili, protetti da acqua e radiazioni luminose, con un adeguato isolamento termico ed impermeabilizzazione. Gli scuri, trattandosi di ambienti vissuti, rimangono generalmente aperti.



*La facciata ventilata dell'edificio è costituita da piastre forate che presentano lo stesso motivo geometrico del mosaico della pavimentazione dell'antica abitazione ceduta al comune a favore della popolazione. Le piastre rivestono le due facciate visibili dell'edificio attuale, con il quale si desidera porre tutta l'attenzione verso il passato, sul luogo in cui sorgeva il noto Estanc de la punta de Anita, sostituito poi dalla presente costruzione. Ma non solo, per creare una facciata ventilata, è evidente la ripresa della tradizione della gelosia araba, applicata all'intero involucro dell'edificio.*

---

committenti:

Ajuntament de Roses

localizzazione:

Roses, Girona, Catalonia, Spain

cronologia:

2011

dati dimensionali:

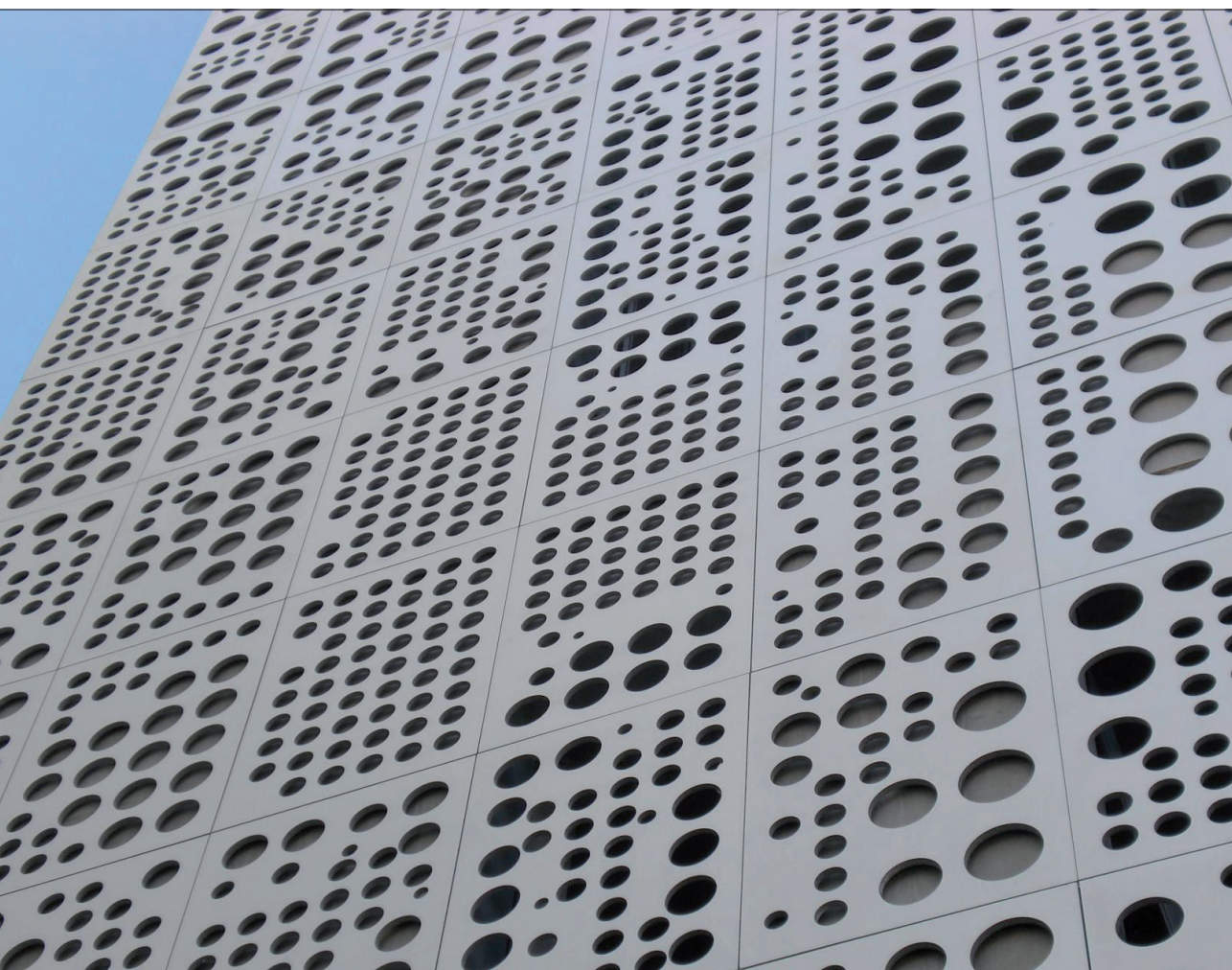
900,00 m<sup>2</sup>

exe.arquitectura

(jaume valor, elisabeth sadurní, marc obradó)

## Equipamiento Social Ca L'Anita-Estanc de la Punta

Roses, Girona, Spagna







*Ortofoto del sito oggetto dell'intervento*

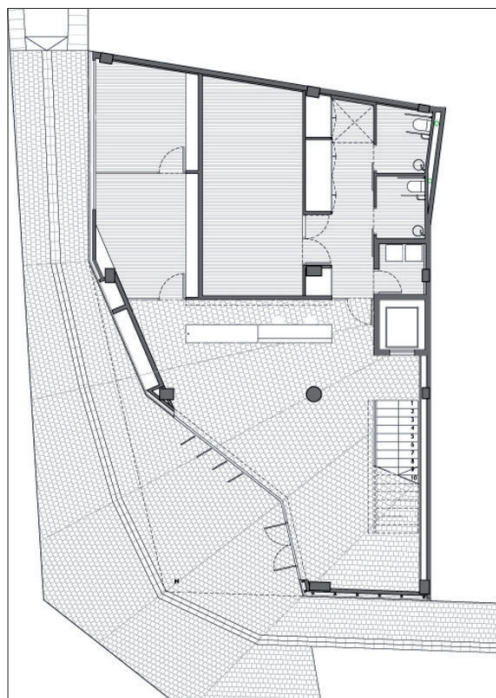
L'edificio è situato nel centro storico di Roses, sul lungomare, dove un tempo sorgeva Ca l'Anita (Estanc de la Punta). Il sito si colloca all'interno di una trama urbana che vede le strette vie del tessuto antico immergersi perpendicolarmente alla passeggiata del lungomare, ampia ed in netto contrasto con i percorsi storici.

Il volume si presenta massiccio, cavo al piano terra: uno spazio porticato che lascia respiro alla calle San Isidre, la quale conduce alla vista sul mare. All'interno la pianta è divisa in due parti: gli spazi longitudinali, comuni a tutto l'edificio, distribuiscono ai vari ambienti e alle grandi aperture che consentono la vista del mare, e i vari ambienti con aperture di scala minore, tipiche della città antica, nel rispetto dell'ambiente

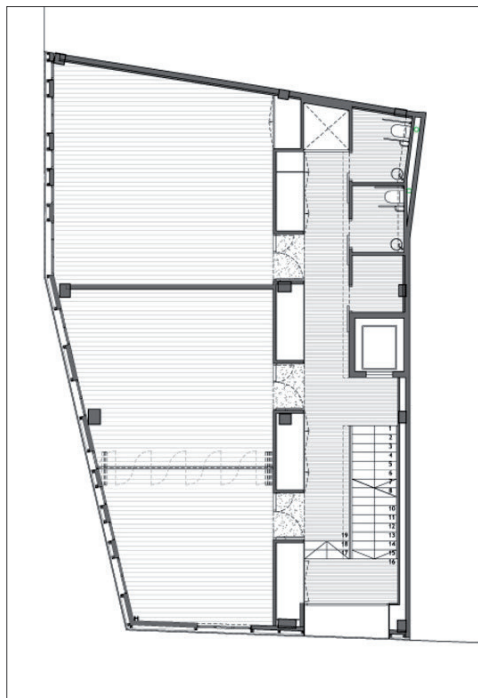
circostante e a tutela della riservatezza delle sale interne e delle vicine abitazioni.

La facciata ventilata è costituita da piastre forate che presentano lo stesso motivo geometrico del mosaico della pavimentazione dell'antica abitazione ceduta al comune a favore della popolazione. Le piastre rivestono le due facciate visibili dell'edificio, con il quale si desidera porre tutta l'attenzione verso il passato, sul luogo in cui sorgeva il noto Estanc de la punta de Anita, sostituito poi dalla presente costruzione.

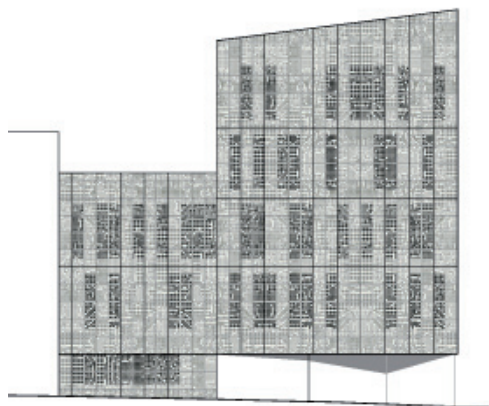
Particolare attenzione è stata posta agli aspetti energetici ed ambientali dell'edificio, che è stato progettato in conformità con la certificazione LEED di energia. Si tratta di una delle prime strutture culturali in Spagna realizzate in questo modo.



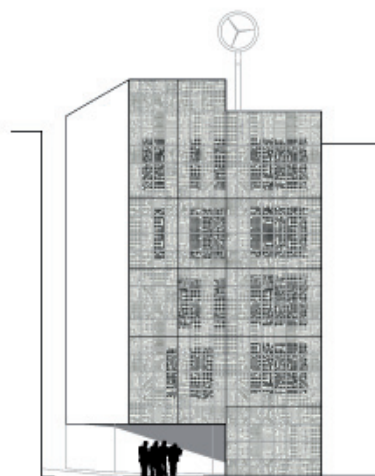
*Pianta piano terra*



*Pianta piano primo*

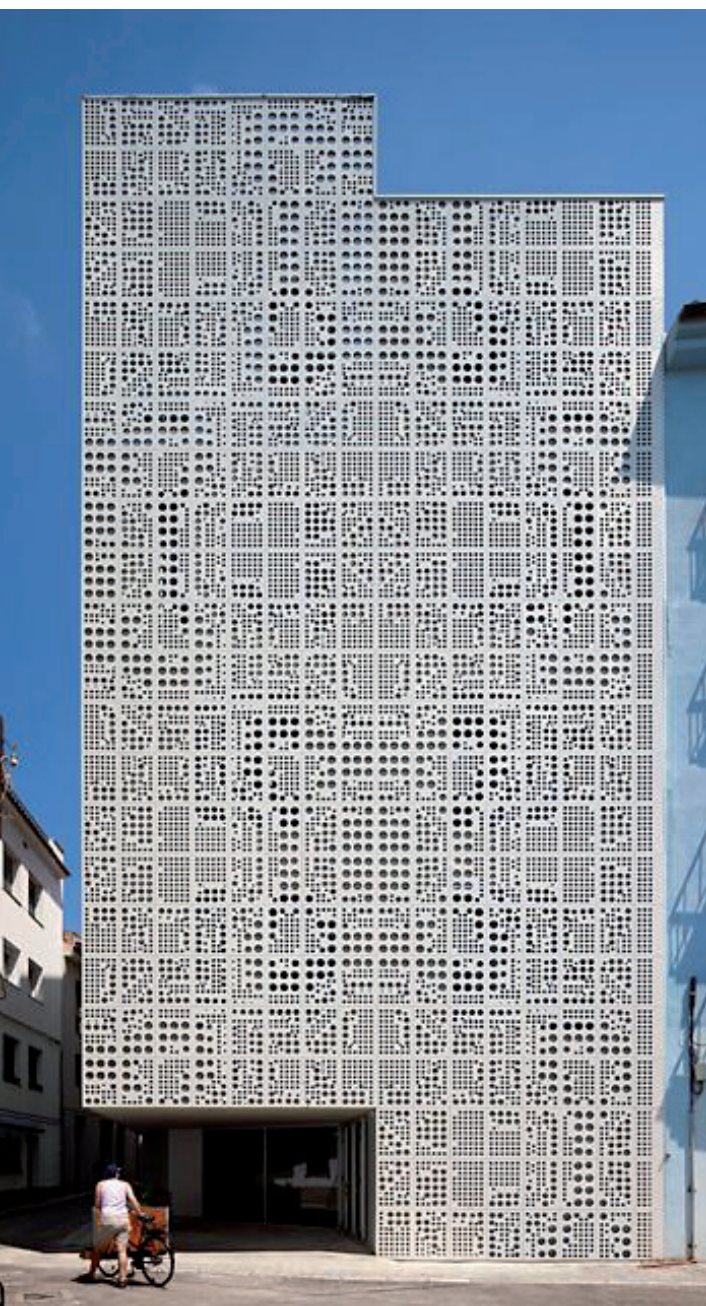


*Prospetto laterale*

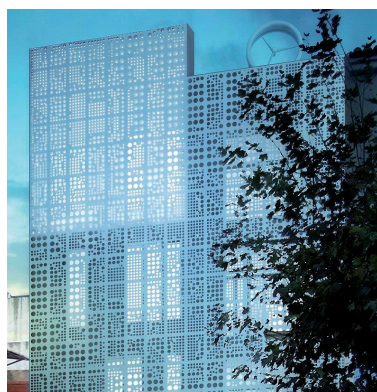


*Prospetto verso il lungomare*





*La facciata è modulata attraverso una serie di aperture di differenti grandezze, a seconda delle necessità degli ambienti interni ed in grado di confrontarsi con la dimensione delle finestrate degli edifici storici che lo circondano. Attraverso la facciata ventilata e la luce notturna, questa particolarità si rivela.*

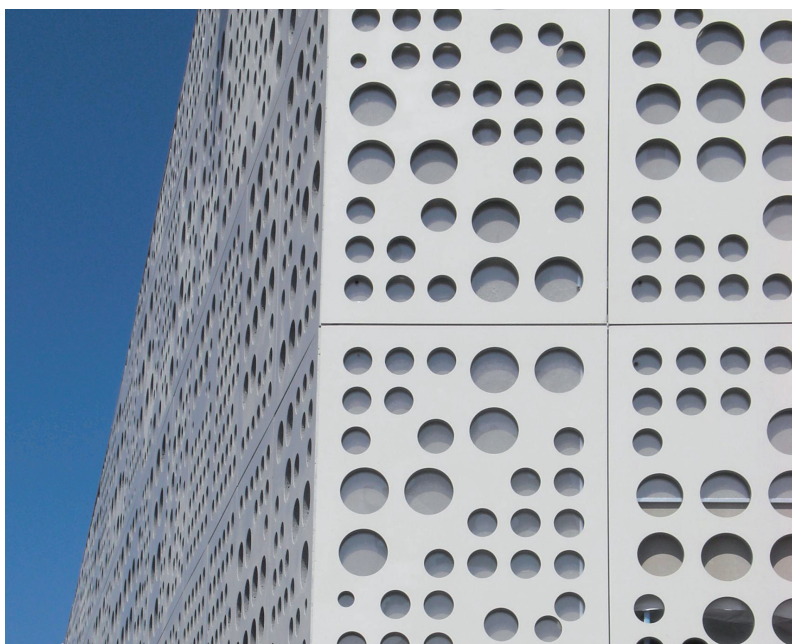


*I pannelli di rivestimento dell'edificio sono in materiale polimerico e sono stati scelti secondo una finitura molto speciale e personalizzata. È stato reso omaggio ad Anna Marés, l'ex proprietaria. I pannelli installati sono stati forati secondo un motivo geometrico che segue lo stesso modello del mosaico originale che ricopriva il pavimento storico dell'edificio. L'installazione ha richiesto una grande cura per fare in modo che il motivo potesse essere letto e visualizzato correttamente.*

*Per rendere il mosaico sono stati progettati 24 pannelli differenti. L'obiettivo era quello di porre tutta l'enfasi sulla storia del sito in cui l'edificio sorge, a testimonianza dell'esistenza del precedente popolare Estanc de la Punta de Anita.*

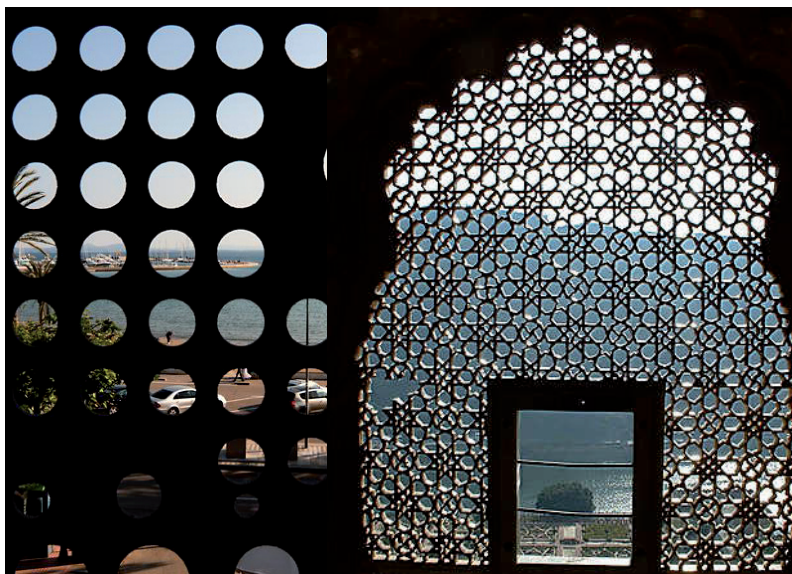
*Ma non solo. È evidente la ripresa della tradizione della gelosia araba, applicata all'intero involucro dell'edificio.*

*Il progetto ha impiegato le più recenti innovazioni nei sistemi di costruzione, alla ricerca di materiali e sistemi costruttivi sostenibili e rispettosi dell'ambiente. Il lavoro è stato svolto in conformità con gli standard della certificazione LEED, che seleziona materiali e tecniche tra quelle aventi minor impatto ambientale, in termini di inquinamento e consumo delle risorse non rinnovabili, tenendo conto del processo di fabbricazione, assemblaggio, manutenzione e riciclaggio e considerando aspetti come la radiazione solare ed il consumo energetico.*



*Ingrandimento sulla parete ventilata e (in basso) vista dall'interno.*

*Esempio di gelosia araba.*





*“La riflessione sulla condizione temporale dell’architettura è stata centrale nell’elaborazione del progetto. Secondo gli architetti di Viar Estudio, «l’architettura è un modo di essere nel tempo, un’evoluzione che dura, un cambiamento che ne rappresenta la sostanza stessa». In questo senso, il nuovo design non è altro che un ulteriore strato di questo processo di continua trasformazione. Il restyling è stato dunque ideato pensando alla qualità del cambiamento come sostanza del progetto e come parte del carattere dell’edificio nel tempo. La strategia è stata quella di ripulire le “aggiunte” e di considerare l’edificio storico come un frammento incompiuto e “avvolgerlo” con nuova costruzione.”*

---

committenti:

Junta de Andalucía, empresa pública de suelo de Andalucía. Ayuntamiento de Baeza

localizzazione:

Baeza, Jaén, Spagna

cronologia:

progetto 2008

costruzione 2009-2011

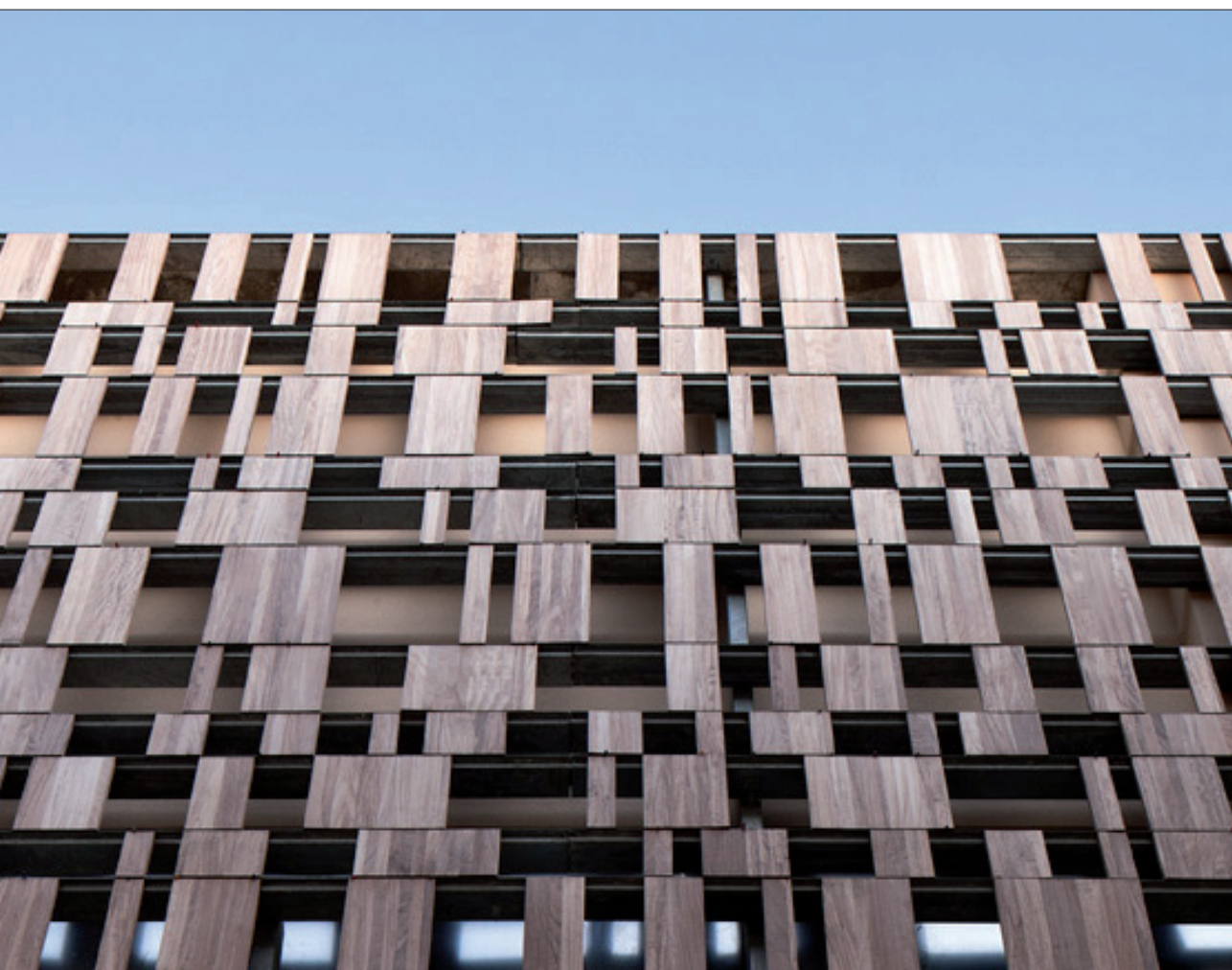
dati dimensionali:

670 m<sup>2</sup>

iñigo de viar

## Recupero del Municipio di Baeza

Baeza, Jaén, Spagna







A Baeza, cittadina spagnola riconosciuta dall'Unesco come Patrimonio dell'Umanità per avere saputo conservare le caratteristiche di centro rinascimentale, gli architetti di Viar Estudio hanno progettato il restyling e l'ampliamento del Municipio.

L'antico edificio risale al XVI secolo e la sua lunga storia lo ha visto impiegato anche come prigione. Si tratta di un'opera in stile plateresco, ornamentale e ricca tendenza artistica fiorita in Spagna nel XV secolo, ispirata ai lavori di argenteria (in spagnolo *plata*) da cui prende il nome.

La galleria rinascimentale, attribuita alla scuola dell'architetto spagnolo Andrés de Vandelvira, e la scala imperiale sono stati i due elementi storico-artistici da preservare, mentre il resto del palazzo versava in cattive condizioni.

L'ampliamento della struttura ha creato un nuovo cortile d'ingresso al lato dell'edificio originale, mentre il piano primo è stato ampliato con volumi a sbalzo.

La riflessione sulla condizione temporale dell'architettura è stata centrale nell'elaborazione del progetto. Secondo gli architetti di Viar Estudio, «l'ar-

chitettura è un modo di essere nel tempo, un'evoluzione che dura, un cambiamento che ne rappresenta la sostanza stessa». In questo senso, il nuovo design non è altro che un ulteriore strato di questo processo di continua trasformazione.

Il restyling è stato dunque ideato pensando alla qualità del cambiamento come sostanza del progetto e come parte del carattere dell'edificio nel tempo. La strategia è stata quella di ripulire le "aggiunte" e di considerare l'edificio storico come un frammento incompiuto e "avvolgerlo" con nuova costruzione.

Il progetto si è quindi concretizzato in una struttura formata da tre parti: l'esistente, ossia l'edificio-frammento storico che contiene la parte rappresentativa e politica; il nuovo, ossia il contenitore di uffici e aree di servizio, e quello che gli architetti chiamano "il vuoto", il nuovo spazio pubblico che si viene a creare con panchine e aree di sosta.

L'azione proposta prevede sì il recupero, ma ha anche e soprattutto come obiettivo la crescita e l'accrescimento delle potenzialità pubbliche dell'edificio, che deve,

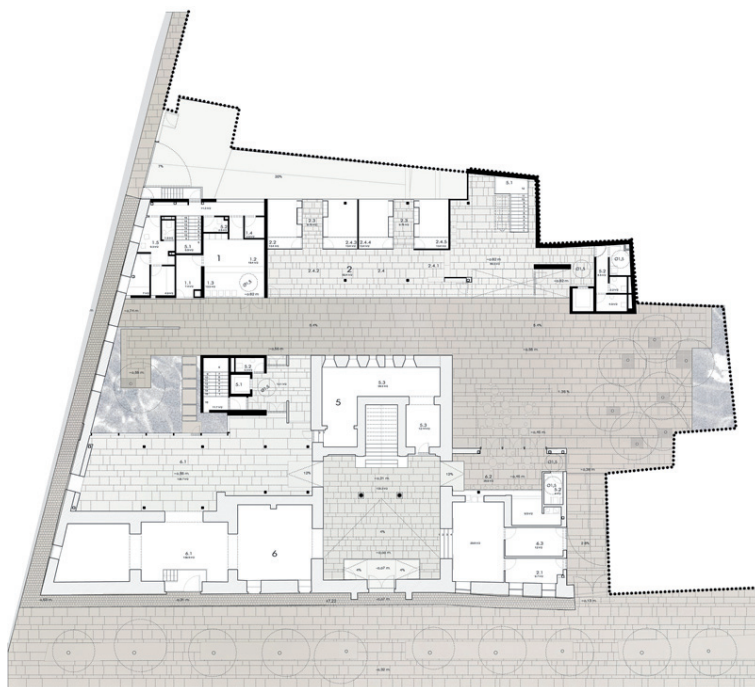


*In alto. La luce sulla scala imperiale.*

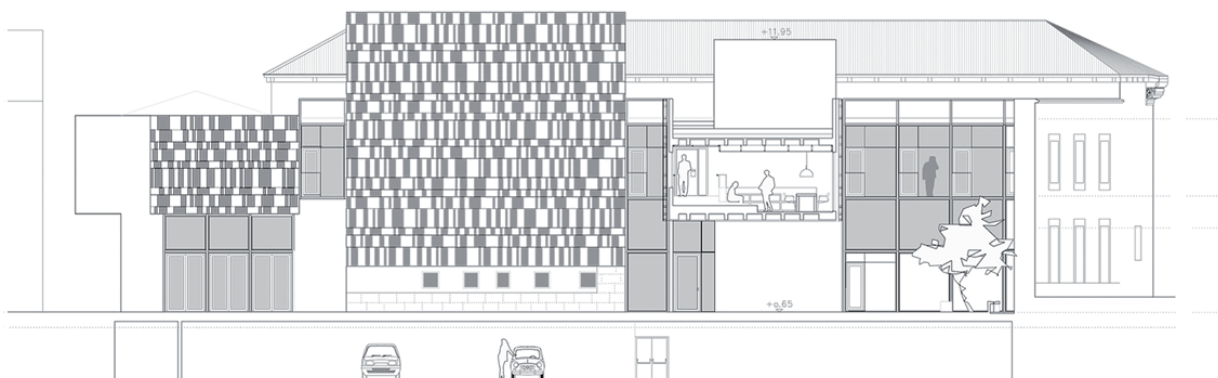
*A destra. Le pareti interne del municipio originale sono state conservate, in modo che i punti di contatto tra nuovo e preesistenza siano messi in evidenza.*

*Vista dell'edificio storico recuperato.*





*Pianta del piano terra*



*Sezione trasversale con vista del prospetto interno*

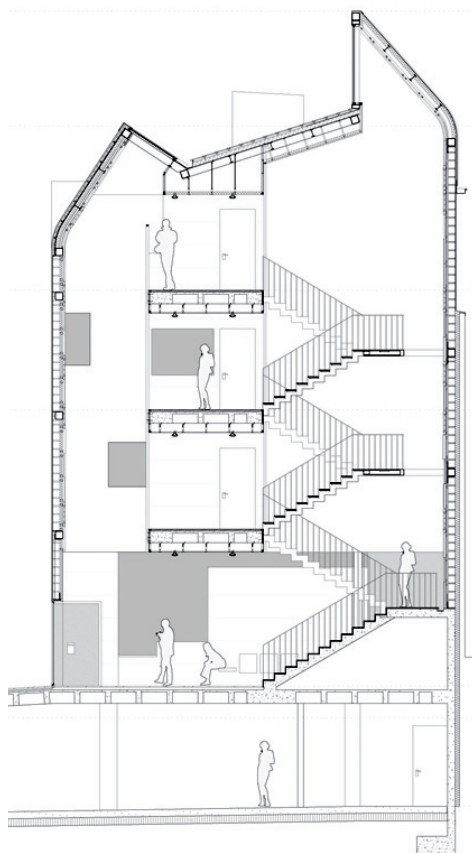


*Vista dei nuovi volumi in aggetto sulla corte interna*





*Vista del diaframma sul vano scala e del rivestimento di legno con finitura a foglia oro sul fondo*

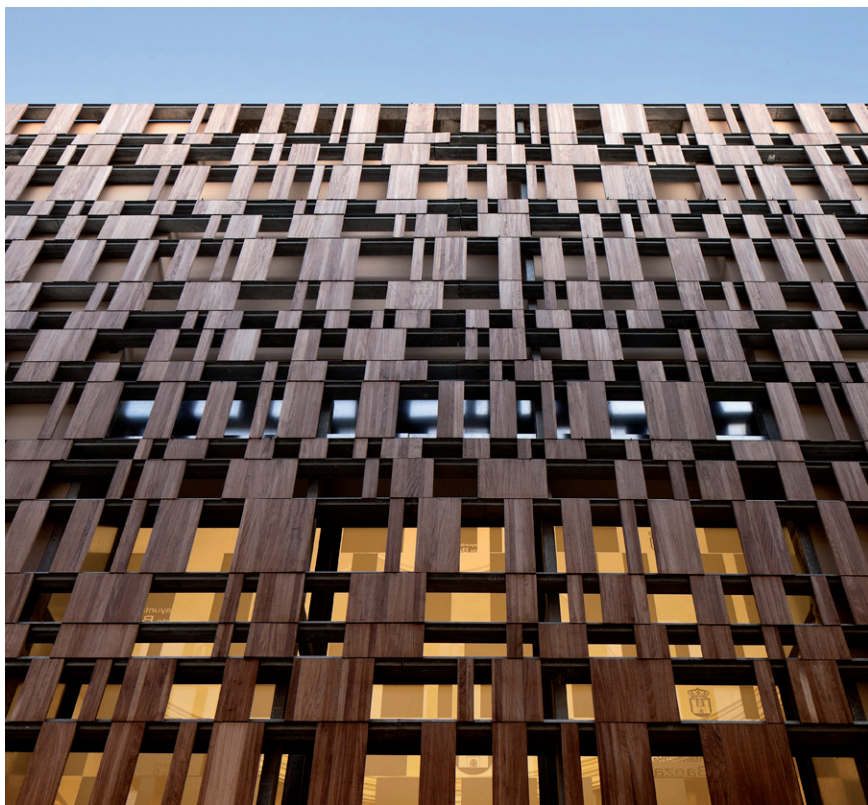


*Sezione trasversale sul vano scala*

pertanto, mettersi in relazione con la vita relazionale ed amministrativa della città. In tutto questo la sensibilità del progettista occupa un ruolo decisivo.

Al recupero dell'esistente corrisponde la progettazione contemporanea di volumi in aggiunta. L'uso di materiali come legno e pietra lega il nuovo all'esistente. Due gran-

di lucernari consentono di far entrare la luce negli spazi comuni interni. Una luce che, incontrando i pannelli in legno, che schermano le facciate, crea delle vibrazioni di luci ed ombre che ricordano le cattedrali gotiche spagnole. Il patio interno si presenta come una vera e propria piazza.



*Il diaframma propone un sistema di pannelli in legno che vibrano al contatto con la luce dei lucernari. Questa, incontrando i pannelli, crea degli effetti di luci ed ombre che ricordano ancora una volta la luce frammentata degli ambienti arabi.*



*Il Museo del Agua progettato da Juan Domingo Santos impiega un linguaggio semplice ed immediato, attraverso il quale riesce ad esprimere l'essenza dell'acqua in quanto complesso elemento naturale e a mantenere viva la memoria della cultura del passato, per mezzo della sua sapiente traduzione nella sensibilità del presente; questo, mediante la definizione di una figura architettonica dal tocco leggero, in grado di coinvolgere e produrre emozioni.*

---

committenti:

Ayuntamiento de Lanjarón

localizzazione:

Lanjarón, Granada, Spagna

cronologia:

progetto 2008

costruzione 2009

dimensioni:

Superficie utile lorda: 276 m<sup>2</sup>

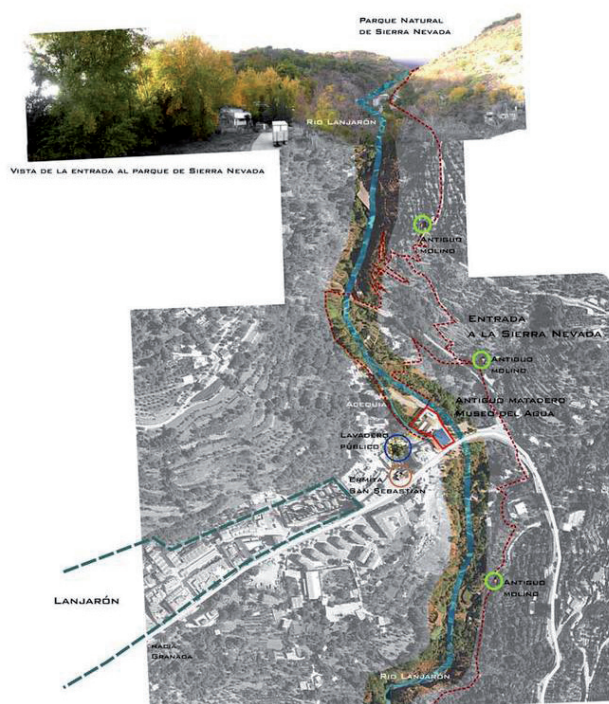
Area del lotto: 478 m<sup>2</sup> (edificio) + 620 m<sup>2</sup> (piazza)

juan domingo santos

## Museo del Agua

Lanjarón, Spagna





*Luoghi significativi connessi dal rio Lanjarón e l'entrata al parco della Sierra Nevada*

Lanjarón è un centro dell'Andalusia noto per la produzione del miele, l'artigianato e soprattutto per le acque termali già utilizzate al tempo dei Mori a scopo terapeutico. In tutta la regione, del resto, sotto l'influenza della cultura araba, l'acqua non sarà solo impiegata nell'irrigazione dei campi o per il benessere del corpo, ma anche utilizzata con una particolare sensibilità per la sua componente dinamica che rinvia, in senso simbolico, all'idea della vita e, in senso materiale, ai suoi effetti tattili/visivi, alla sua capacità di rompere la staticità dell'architettura e consentire di vivere e percepire i suoi spazi nella forma più completa attraverso la fisicità del corpo.

Tale attrazione per l'acqua, per la sua fluidità e

la sua attitudine a riflettere la luce, darà origine ad importanti manifestazioni creative nel campo dell'architettura, una delle quali - proprio nella regione dell'Andalusia - è l'Alhambra di Granada con le sue fontane, gli specchi e i percorsi d'acqua che renderanno gli spazi del Palazzo, nel susseguirsi dei secoli e attraverso l'esperienza di coloro che visiteranno tale meraviglia o tramite il loro racconto, un luogo dell'anima.

In tempi più recenti, bisogna aggiungere che per Lanjarón l'acqua minerale imbottigliata e distribuita in tutta la Spagna diventerà un'attività economica e industriale che darà ulteriore notorietà al paese.

In vario modo e per varie ragioni, dunque, l'acqua è un elemento naturale protagonista di questo piccolo centro montano e il Museo del Agua progettato da Juan Domingo Santos (2008-2009) nell'apparente semplicità e immediatezza del linguaggio che lo configura, da un lato riesce ad esprimere l'essenza di tale complesso elemento e, dall'altro, a mantenere viva la memoria della cultura del passato attraverso una sua sapiente traduzione nella sensibilità del presente; e questo, mediante la definizione di una figura architettonica dal tocco leggero, in grado di coinvolgere e produrre emozioni.

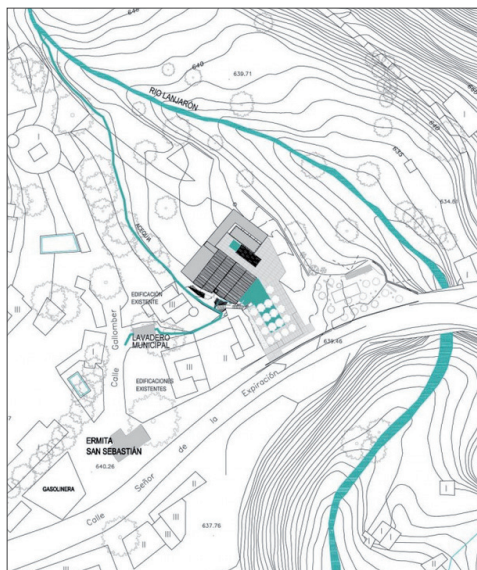
Il museo, aperto al pubblico nei primi mesi del 2010, si trova in un'area a nord-est di Lanjarón, all'ingresso del Parco Nazionale della Sierra Nevada vicino al fiume che porta lo stesso nome della cittadina andalusina. «L'intenzione di individuare in questo spazio il museo», osserva Santos nella relazione di progetto, «è stata quella di preservare l'ambiente naturale dalla speculazione immobiliare mediante la creazione di un percorso che mette in relazione la nuova attività con le infrastrutture dell'acqua e alcu-

ne architetture come i mulini nei pressi del fiume e un antico lavatoio pubblico».

L'organismo, volto ad illustrare le qualità fisiche dell'acqua attraverso una spazialità che si traduce in luogo e simbolo per la comunità, si basa prevalentemente sul recupero di un ex edificio industriale. La struttura museale, infatti, riutilizza ed adatta alla nuova funzione due capannoni di pietra chiara di un ex mattatoio, ai quali si aggiunge una costruzione aggiuntiva. Gli interventi di trasformazione più evidenti volti a rafforzare la dignità e la semplicità dell'architettura originaria sono, all'esterno, un ampio cortile d'accesso, un padiglione di legno, i nuovi tetti in lamiera ondulata e le pareti imbiancate.

Nel corso della ristrutturazione, inoltre, verrà scoperto che in origine gli edifici erano dei mulini; e questo aggiungerà all'insieme del progetto una sua dimensione archeologica.

Il cortile d'ingresso è composto da lastre di cemento prefabbricate sulle cui superfici sono state realizzate aperture quadrate, disposte secondo un preciso disegno geometrico, per consentire la piantumazione di 17 piante d'arancio. Fa parte del disegno della pianta un tappeto ligneo di forma rettangolare costituito da tronchi d'eucalipto sezionati orizzontalmente. I tronchi sono stati prelevati da alberi caduti nel parco a seguito di una tromba d'aria, successivamente tagliati, riciclati e uniti nelle diverse dimensioni per formare un piano di circa 45 centimetri di spessore che consente il passaggio dell'acqua tra gli elementi che lo compongono. Nell'arco della giornata, gli interstizi del "tappeto ligneo" sono lambiti dall'acqua proveniente da un canale d'irrigazione: la variazione temporale, come osserva Santos, nfa sì che il tappeto non risulti mai uguale a se stesso.

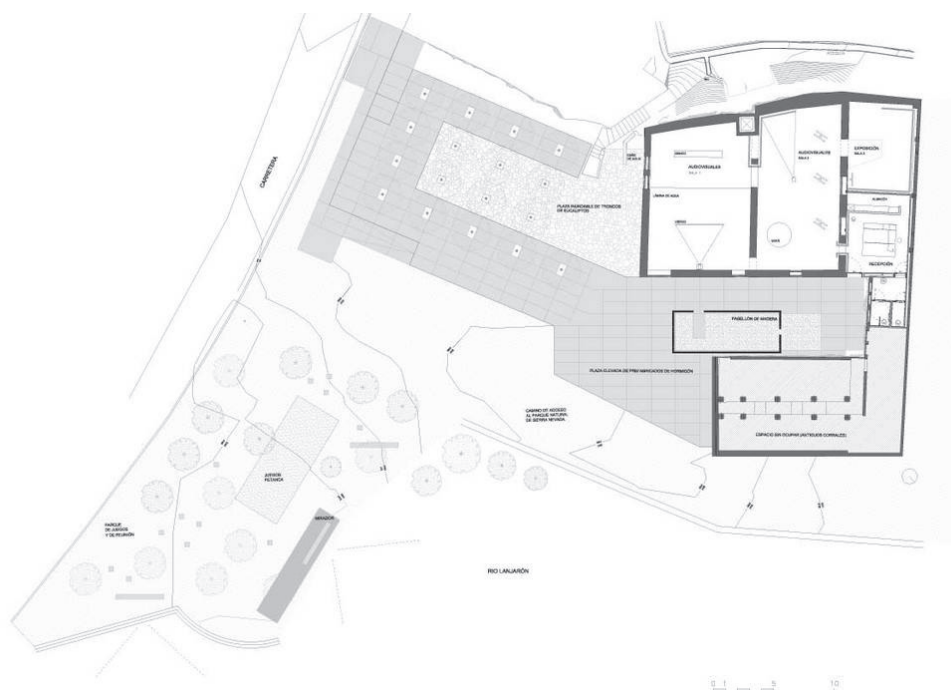


*Planimetria dell'area d'intervento*

*Edifici in disuso, precedentemente destinati a mattatoio*





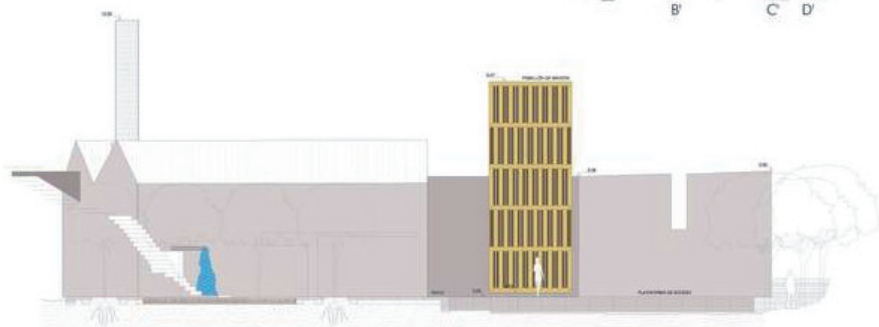
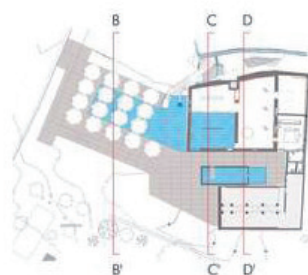


*Planimetria della proposta di intervento*

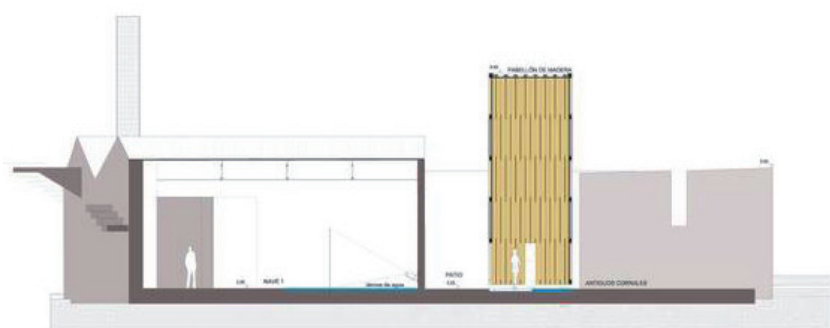
L'ingresso del museo è rimarcato dalla presenza di un padiglione ligneo a base rettangolare, dedicato all'acqua ed «está concebido como un espacio para los sentidos». Esso evoca, altresì, una costruzione in legno del XVIII secolo che racchiudeva al suo interno la più antica sorgente, «el primer nacimiento de agua en Lanjarón». Leggermente distaccato da terra, il volume è alto e stretto ed è composto da doghe di abete finlandese. L'architetto lo definisce

«uno spazio per i sensi». È provvisto di due aperture tese ad invitare all'ingresso il visitatore perché si lasci prendere dall'effetto cangiante della luce e dell'ombra. Una pellicola superficiale d'acqua distribuita sul parterre - anch'esso composto di sezioni di tronchi d'eucalipto - rafforza l'insieme di suggestioni e ricordi che l'ambiente sollecita. Come nota Santos, «dà una sensazione simile al bagno islamico».

Il museo è diviso in tre sale. La prima di queste



Section transversal BB'



Section transversal CC'

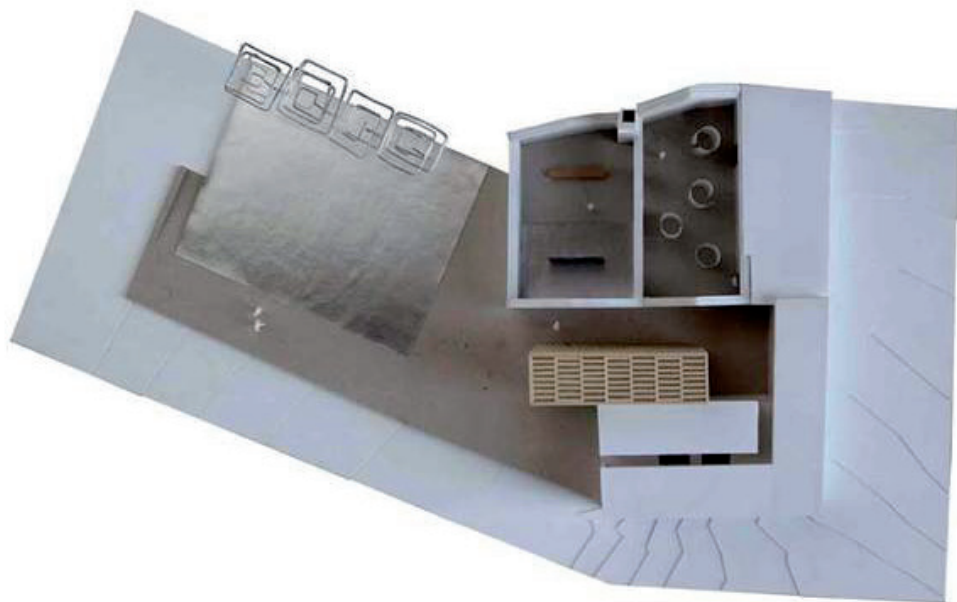


Section transversal DD'

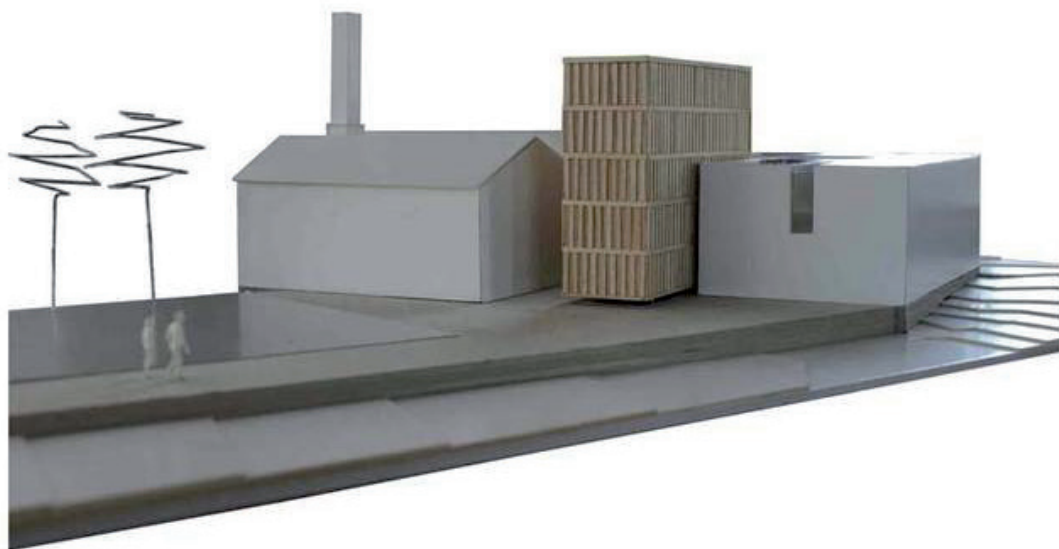




*Vista della "piazza di ingresso e della struttura lignea"*



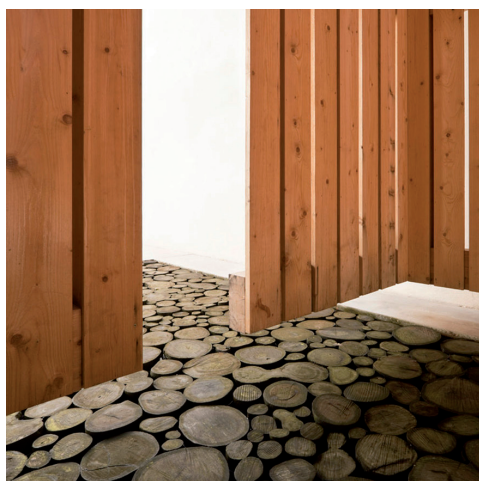
*Plastico della proposta di progetto.*





si occupa del percorso dell'acqua dalle alte vette della Sierra Nevada, fino a quando sfocia nel Mar Mediterraneo, passando per fiumi, canali e per le sotterranee falde acquifere di Lanjarón. Per questa narrazione sotto forma di proiezione visiva viene impiegato un pannello di vetro ancorato ad una piscina per creare speciali effetti di riflessione di luce che investono le antiche mura di pietra. La seconda si occupa dei diversi impieghi dell'acqua - da quello agricolo al domestico, fino a quello industriale - illustrati da schermi televisivi sospesi al soffitto, che mostrano la stretta relazione della vita del paese con l'acqua. La terza propone la storia locale mediante l'impiego di immagini d'epoca che permettono ai visitatori di rivivere alcuni significativi momenti di un trascorso più o meno remoto.

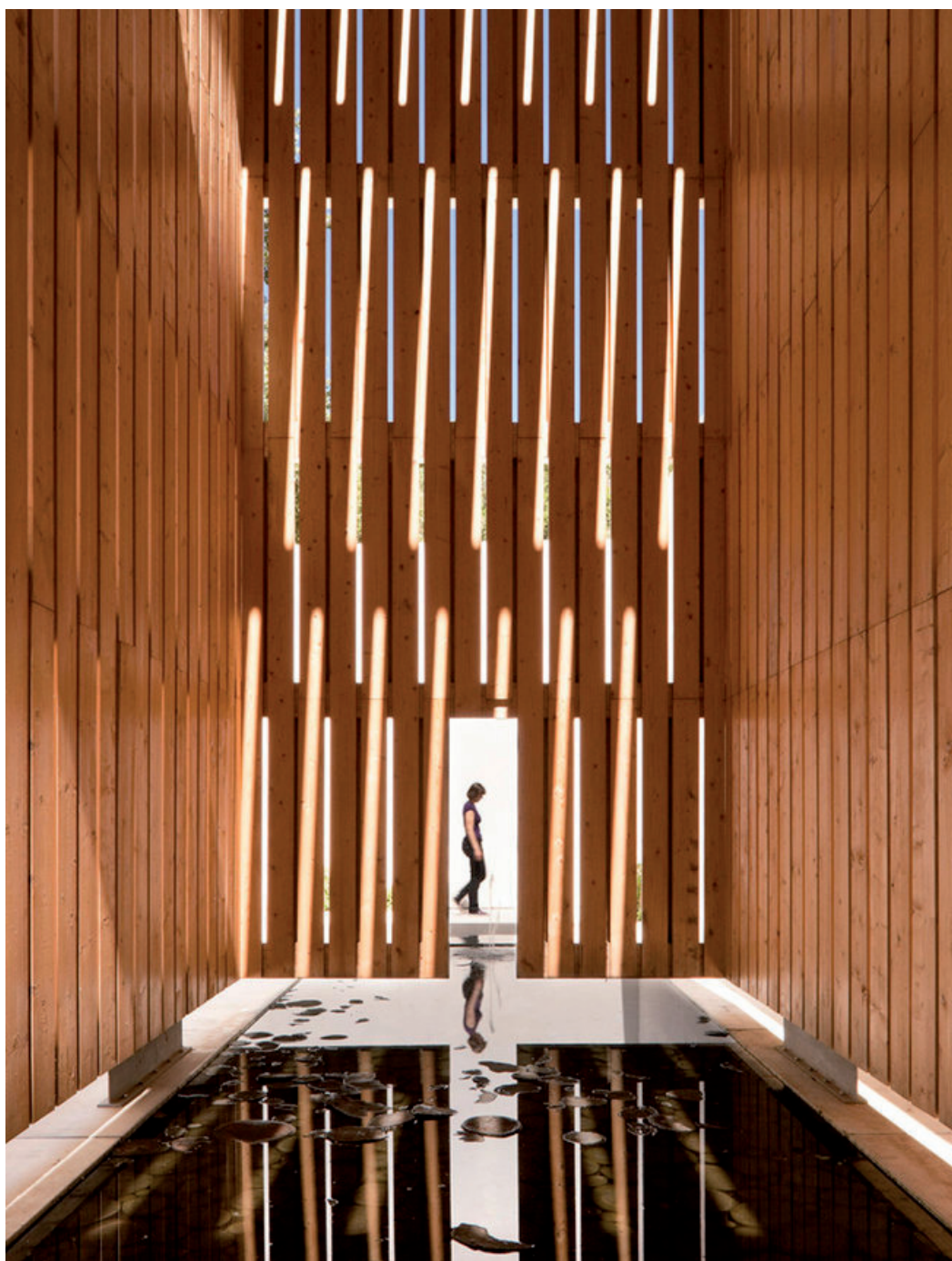
Le strutture che compongono gli spazi interni

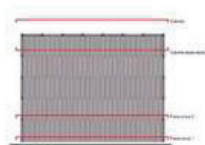
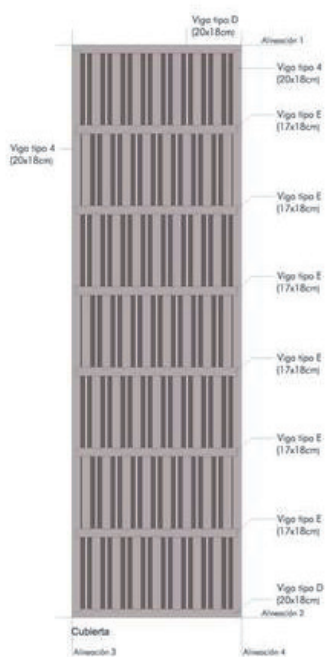
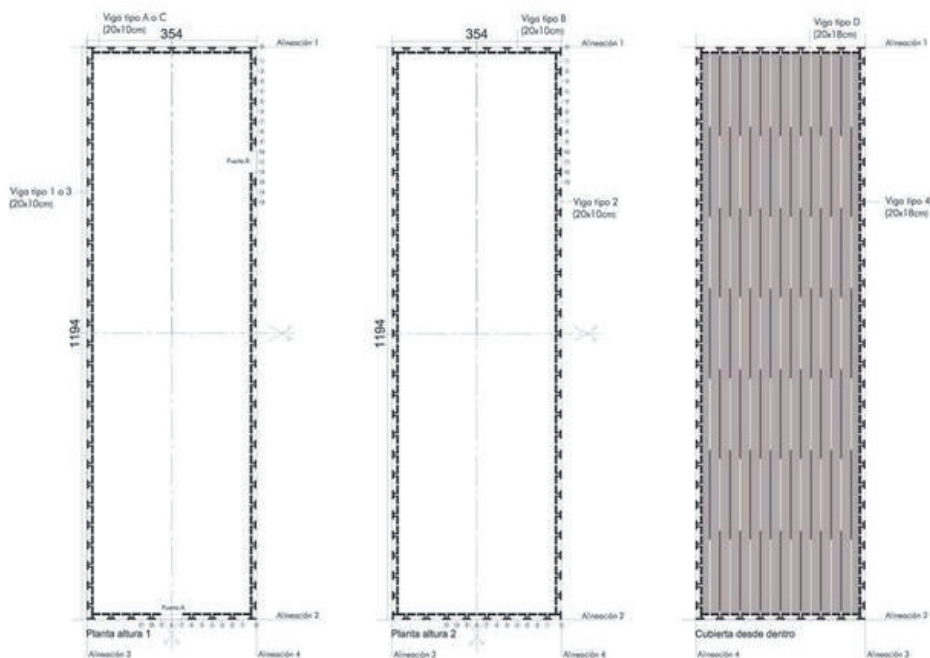


*Il distacco da terra del padiglione in legno.*

*I bagni dell'Alhambra, il cui effetto luminoso vibrante è riproposto nel padiglione, come mostra la vista nella pagina a fronte.*

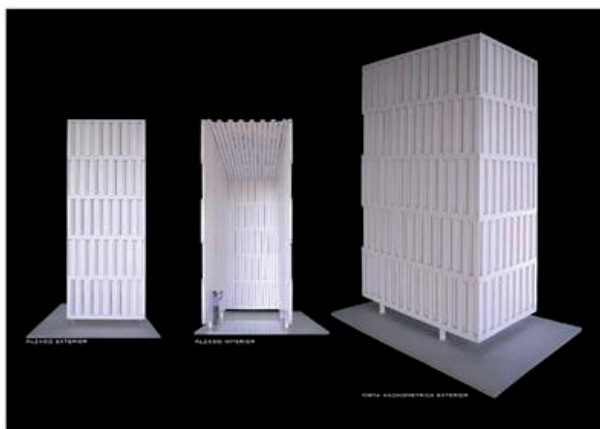




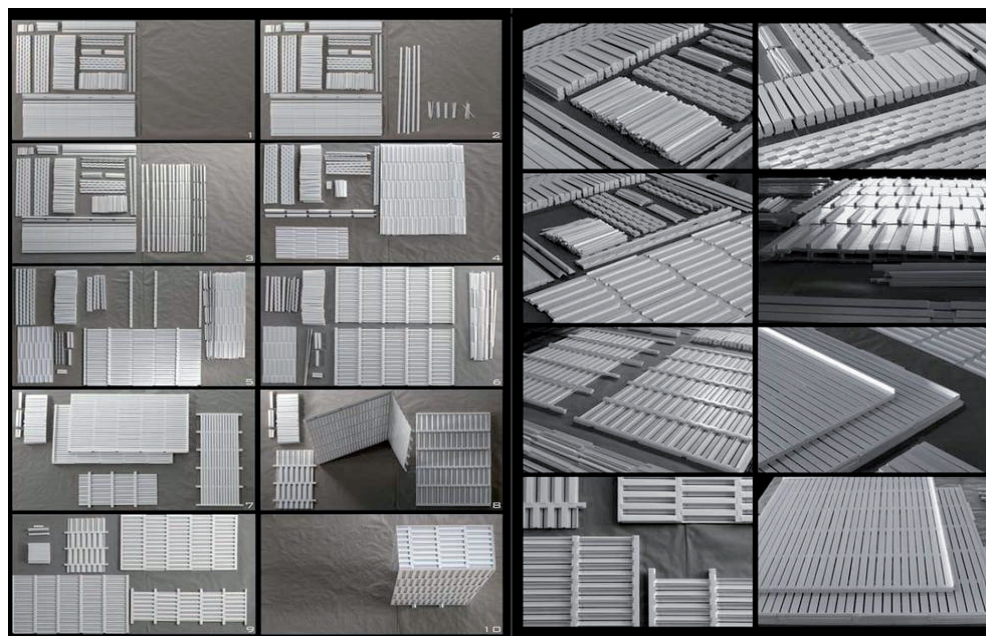
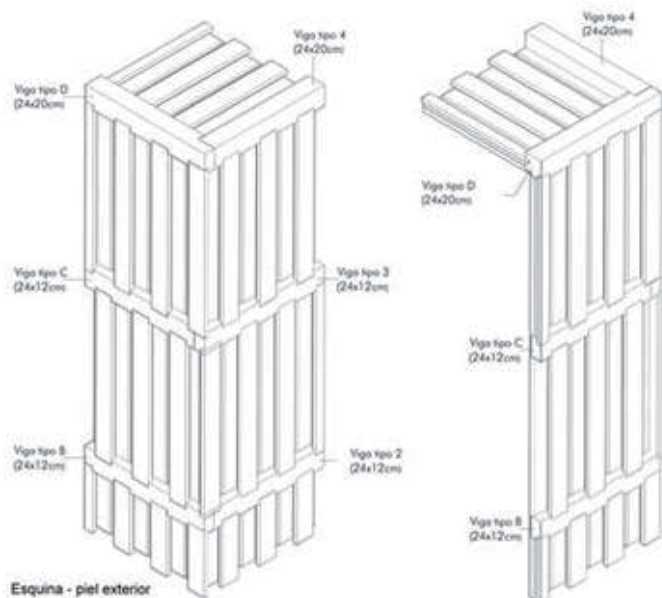


Planimetrie, vista zenitale esterna e  
copertura interna e plastico dell'edifi-  
cio ligneo.

Pagina accanto: stema strutturale.

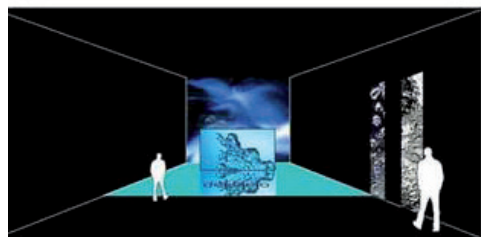






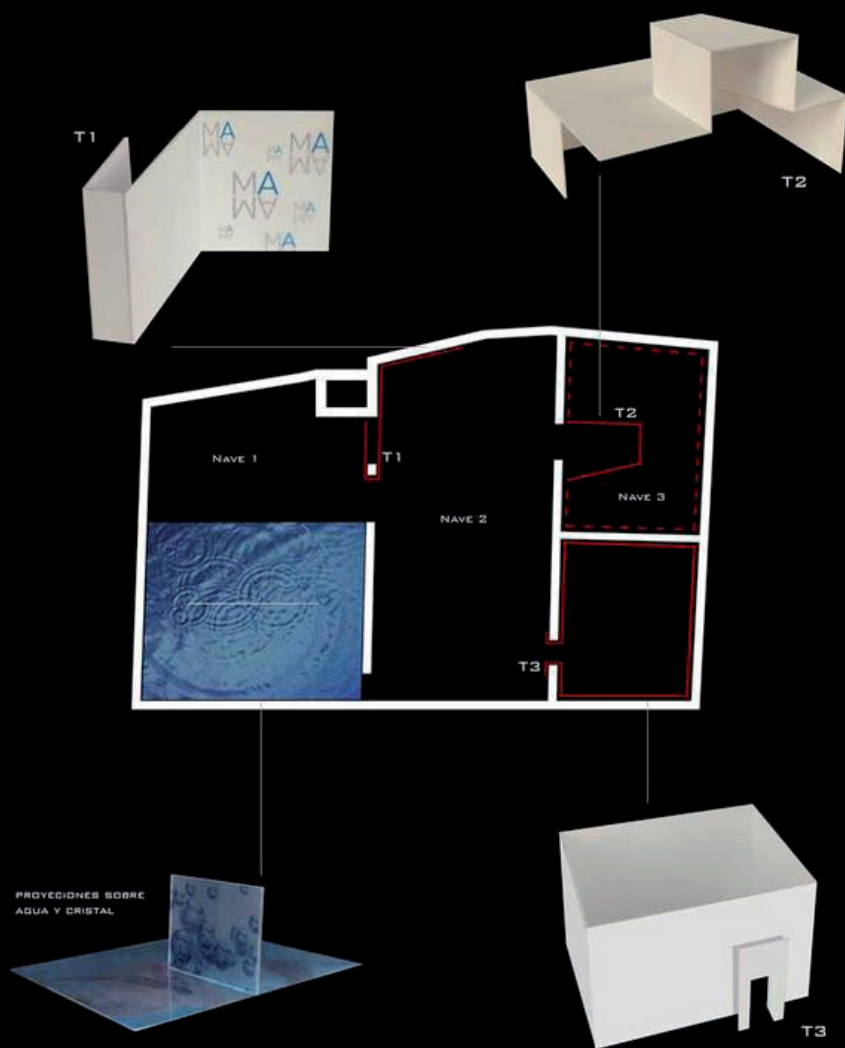


dell'ex mattatoio, che hanno subito minime trasformazioni, presentano nella forma più chiara la loro realtà. L'intento dell'intervento è stato quello di cercare di recuperare la struttura muraria originale, lasciando in vista gli strati successivi degli interventi e delle tecniche costruttive dovute alle diverse necessità d'uso.



*Il padiglione delle proiezioni su acqua e cristallo.*





INTERVENCIÓN EN EL INTERIOR DE LAS NAVES

*«La torre del Homenaje è un sito di osservazione militare che durante lo scorrere di sei secoli vide integrando poco a poco funzioni civili. Dal militare passo al domestico e oggi seicento anni dopo volevamo restaurare non solamente l'edificio ma anche la vista, la prospettiva, in questo caso il restauro (la riabilitazione) è anche ritornare a vedere».*

A. J. Torrecillas

---

committenti:

Junta de Andalucía, Delegación de Cultura

localizzazione:

Huéscar, Spagna

cronologia:

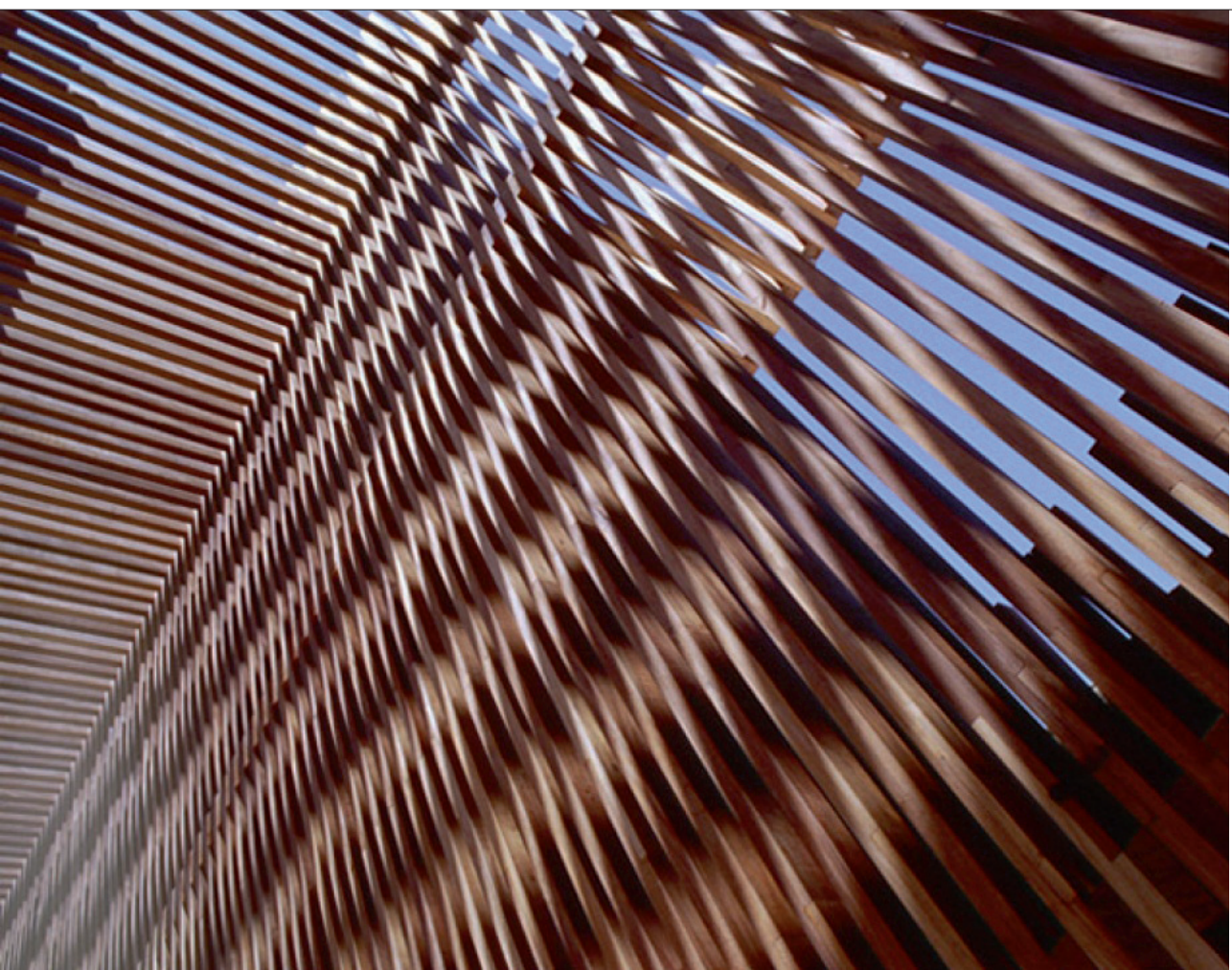
progetto 2000

costruzione 2007

antonio jíménez torrencillas

## Torre del Homenaje

Huéscar, Spagna



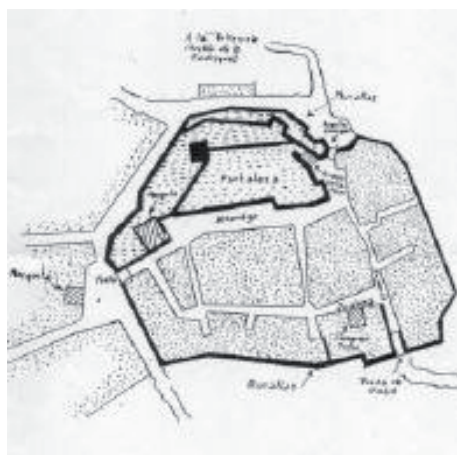


La Torre del Homenaje è una costruzione risalente al Basso Medioevo ed è situata vicino alla Puerta del Sol, un antico ingresso della città murata. All'inizio del XIV secolo il re di Granada Ismail avanza sul confine orientale del regno e distrugge la roccaforte di Huéscar difesa dai cavalieri di Santiago. Allora che fu costruita la fortezza ed una città murata con un fossato, probabilmente su rovine romane, da cui si spiega il perché delle pietre tombali con iscrizioni latine incorporate nel mastio della fortezza.

Da qui l'origine dell'attuale città. Si tratta, dunque, di una postazione d'avvistamento militare, con la torre più importante dell'antica Alcazaba, costruita dagli arabi e parzialmente demolita dopo la conquista cristiana della città. La città di Huéscar è infatti situata presso l'instabile confine tra i regni islamici e cristiani e fu, non a caso, interessata da notevoli trasformazioni tra il XIII ed il XV secolo, poco prima che i re cattolici stabilissero la propria egemonia sulla penisola. La torre è stata distrutta nel 1434, durante la presa cristiana della città guidata da Rodrigo Manrique: la struttura superiore in legno venne completamente demolita e non rimase nulla, se non il primo livello in pietra ed il basamento in adobe.

Con il passare del tempo la torre ha perso il suo carattere monumentale per trasformarsi in abitazione. Ad oggi non ci sono sufficienti informazioni circa la forma originaria della torre.

La posizione dell'edificio venne storicamente determinata dalle condizioni topografiche, favorevoli alla creazione di una rete di controllo visivo del territorio, ma la distruzione di gran parte dell'alcazaba di Huéscar e della sua Torre del Homenaje, rendono difficili la lettura di questi vincoli visuali, la relazione tra l'ambiente costruito e quello naturale, tra il monumento (come elemento singolare) e l'estensione indefinita del suo paesaggio.



*Planimetria dell'antico centro di Huéscar*

L'oggetto dell'intervento di Jiménez Torrecillas è il recupero della dimensione monumentale e del ruolo urbano della torre, attraverso il suo riutilizzo come belvedere e successivamente centro di informazioni turistiche. Questa funzione visuale attribuita alla costruzione è da considerarsi in parte coincidente con le caratteristiche originarie da essa possedute.

Al di là delle ragioni e dei modi in cui il percorso ricostruttivo è portato avanti, la salvaguardia del manufatto storico si arricchisce di un importante tentativo di ripristino di quei vincoli visuali, di quel tessuto percettivo di relazioni tra monumento e paesaggio, tra ambiente costruito e ambiente naturale che la civiltà contemporanea tende, viceversa, a dissolvere in quanto estranei all'autoreferenzialità della cultura urbana.

Il progetto si occupa, da un lato, del consolidamento dell'impianto strutturale della torre, composto da una muratura perimetrale in pietra calcarea mista ad altri materiali lapidei e da un pilastro centrale che contribuisce a sostenere il solaio, e, dall'altro, del restauro della sua antica immagine.

*La Torre dopo l'intervento. Il rapporto tra il recupero delle mura antiche e la struttura lineare.*



*Uso civico della Torre. Condizioni pre-intervento.*





La Torre esistente è oggetto di due interventi, che interessano piano terra e livelli superiori, uniti da un passaggio laterale di poco più di un metro di larghezza. L'edificio più basso, a forma di L, è rivestito in malta bianca, come le abitazioni vicine a cui si affianca, ed ha una funzione ausiliaria. L'altro è su pianta quadrata con 12 metri di altezza, si trova su un angolo e si presenta molto più monumentale.

Il piano terra dell'edificio è costituito dai resti della torre originaria: quattro pareti con uno spessore di oltre un metro e rivestimento in malta di calce. Queste mura definiscono un ambiente chiuso di oltre cinque metri di altezza. Sul solaio è innalzata una costruzione leggera di listelli di legno: la torre. Essa è costituita da due rampe che si rincorrono attorno al vuoto centrale, al fine di consentire accesso ed uscita al belvedere, terrazza dalla quale è possibile

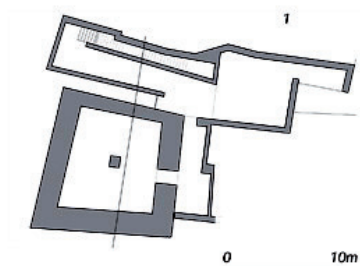


*In alto. Vista dell'ingresso.*

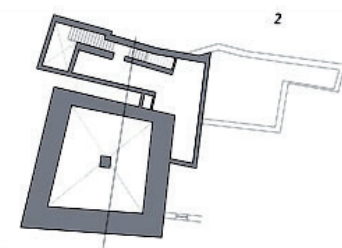
*In basso. Vista del pilastro centrale nell'ambiente al primo livello della torre, a sostegno del solaio.*

*Nella pagina a seguire, in pianta, è visibile il primo patio, che si connette con la prima sala e da accesso alla torre. Le mura sono quelle originali che racchiudono uno spazio essenziale, caratterizzato dal particolare effetto luminoso.*

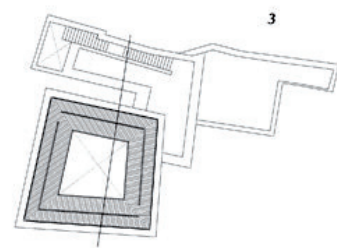




*Pianta piano terra*

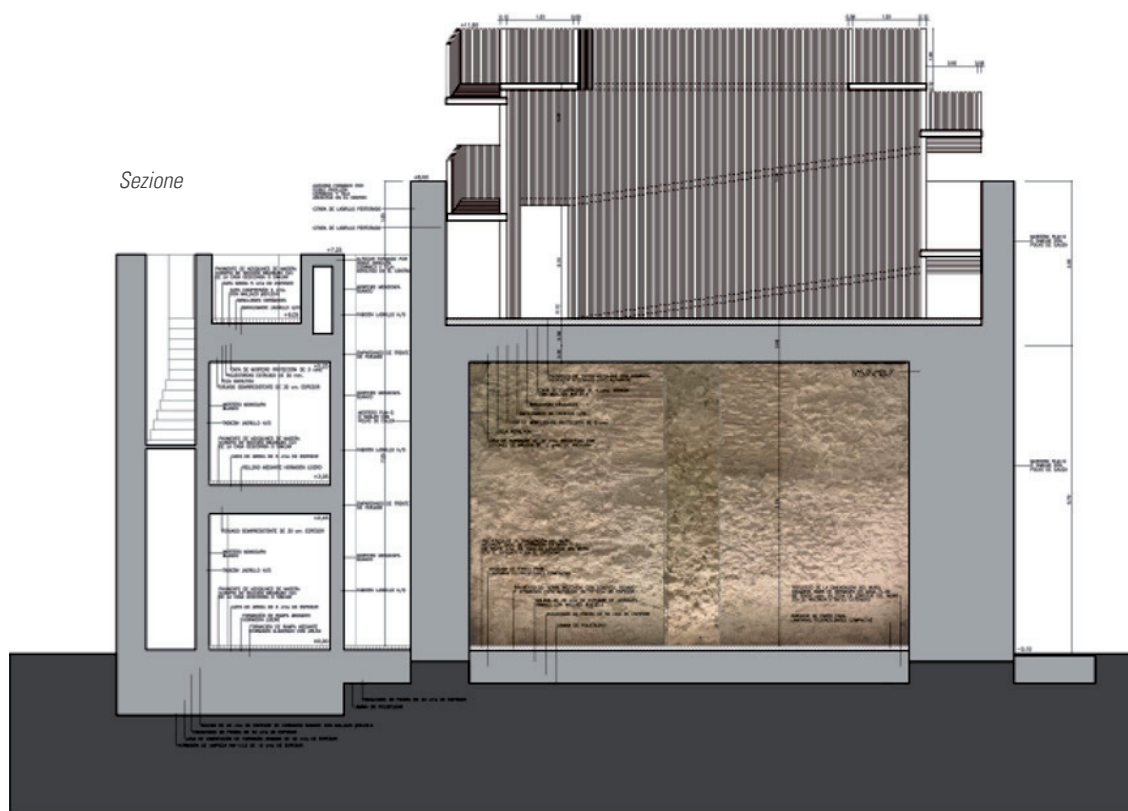


*Pianta primo piano*



*Pianta belvedere*

*Sezione*



vedere i tetti di Huéscar e l'orizzonte del territorio circostante.

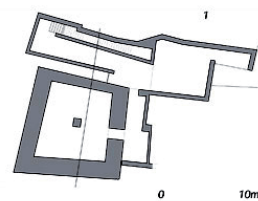
In questo rapporto dialettico, il peso fisico e storico della base formata dalle pareti della torre originale è in contrasto con la leggerezza della nuova struttura contemporanea in legno che, a sua volta, richiama indietro la tipica palizzata militare. La coppia di edifici che formano la nuova torre esprimono un dualismo interessante tra il monumento e il paesaggio urbano. Il disegno del volume aggiunto con la sua serrata sequenza d'aste lignee crea un suggestivo effetto di ombre vibranti.

L'intento del progettista è quello di rimodellare l'antica sagoma della torre in termini formalmente allusivi: un'operazione di risarcimento che deve essere considerata come evocazione di una realtà perduta, piuttosto che la restituzione di una morfologia non totalmente definita. Anche duplice è la funzione pubblica: la torre è un punto di riferimento, un segnale di orientamento che dà un senso collettivo, ma è anche un belvedere che offre ai cittadini una visione della loro città e dei suoi dintorni. Ancora una volta si ritrova la dialettica dello sguardo, del vedere e senza essere visto: la palizzata lignea offre una vista traforata dell'esterno rendendo quasi impossibile distinguere le sagome in movimento all'interno. Infine, l'ascendente rotta al belvedere offre la più drammatica espressione della dialettica visiva della torre, quando, prima di donare il panorama orizzontale sulla città e la sua comprensione formale, confina lo sguardo in un patio che nega qualsiasi vista dell'orizzonte, imponendo così la verticalità dell'*Axis Mundi*.

La torre diventa un'icona dello spazio pubblico ed attraverso essa è possibile ottenere la vista sulla città e sull'orizzonte. La ridefinizione della figura







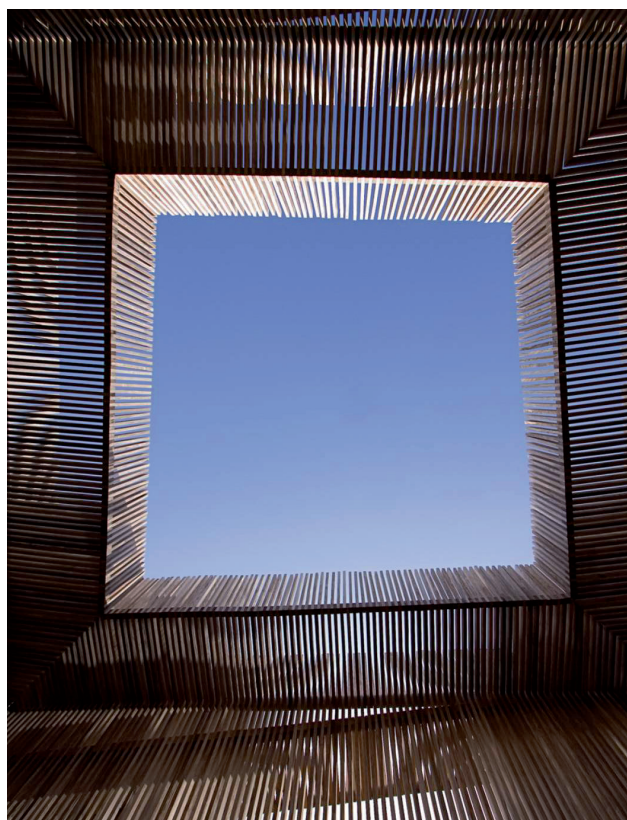
*Il rapporto tra le parti dell'intervento è percepibile attraverso la dialettica di ombra e penombra, che domina ogni parte dell'opera distinguendola e caratterizzandola.*







architettonica, pur attraverso un'aggiunta con una sua forte valenza iconica, manifesta tuttavia il massimo rispetto per la costruzione originale in quanto è il risultato di un percorso progettuale accompagnato da un'attenta ricerca storiografica e da una lettura critica della realtà fattuale della preesistenza.



*Viste della struttura dall'interno del patio*

*Vista dal belvedere.*



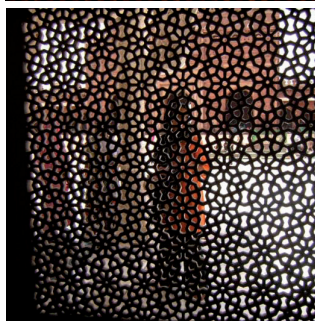




*Nella Torre dell'Homenaje scopriamo l'intelligenza suprema che può derivare solo dall'applicazione più rigida della semplicità soppesata o intuita, dove il fattore di trasparenza è al 50%, metà aria e metà legno. Dal cortile scopriamo che la semimaterialità di questa dualità materiale, che nasce dalla somma dell'aria e del legno, ci sommerge in un mondo dall'effetto moiré, tanto sconcertante quanto sensuale. Scopriamo che la figura della palizzata militare del Medioevo si sintetizza in una nuova forma del costruire, che si trasforma in una sensazione vicina a quella della gelosia islamica che, come il velo fine della seta, concede un vantaggio visuale a chi resta in penombra e osserva impunemente chi si trova nella zona di luce.*

*Dal momento che aria significa luce, ciò non manca nel recupero coerente della parte massiccia, pesante e recondita dell'edificio.*

*I percorsi di accesso al belvedere.*



*Esempio di mashrabiya. Il richiamo alla percezione visiva filtrata e frammentata è un tema ricorrente, sebbene declinato in modi differenti, nelle due opere dell'autore. (Vd. Muralla Nazarí)*



*Motivo della pavimentazione lineare della torre ed*



*Il belvedere. Rapporto con il paesaggio.*







ALBERTO CAMPO BAEZA  
**Centro Balear de Innovaciòn Tecnològica**  
Inca, Maiorca

EDUARDO SOUTO DE MOURA  
**Casa a patio di Alcanena**  
Alcanena, Portogallo, 1992

CLAUDIO SILVESTRI  
**Villa Neuendorf**  
Maiorca, Spagna, 1989

ALBERTO CAMPO BAEZA  
**Casa Guerrero**  
Vejer de la Frontera, Cadice, Spagna, 2005

ALBERTO CAMPO BAEZA  
**Casa Asencio**  
Chiclana de la Frontera, Cadice, Spagna, 2001

SAMA  
**Casa unifamiliare**  
Marostica (VI), Italia

ELISA VALERO RAMOS  
**Vivienda unifamiliar bioclimática**  
Granada, Spagna, 2009

NIETO SOBEJANO ARQUITECTOS  
**Museum & Research Centre Madinat Al  
Zahra**  
Córdoba, Spagna, 2008

JUAN CARLOS SANCHO OSINAGA,  
SOL MADRIDEJOS FERNÁNDEZ  
**Padiglione della Facoltà di Medicina**  
Arriaca, Murcia, 2001



*In questa architettura, esemplare per la sua precisione concettuale, "l'emozione della Bellezza" immaginata dall'autore è incentrata sull'idea del "giardino segreto": l'intorno dell'opera è reso visivamente inaccessibile da un recinto che "materializza" un interno, intenso e poetico, sospeso fra cielo e terra.*

---

committenti:

centro BIT

localizzazione:

Inca, Maiorca

cronologia:

1995-1998

alberto campo baeza

## Centro Balear de Innovaciòn Tecnològica

Inca, Maiorca



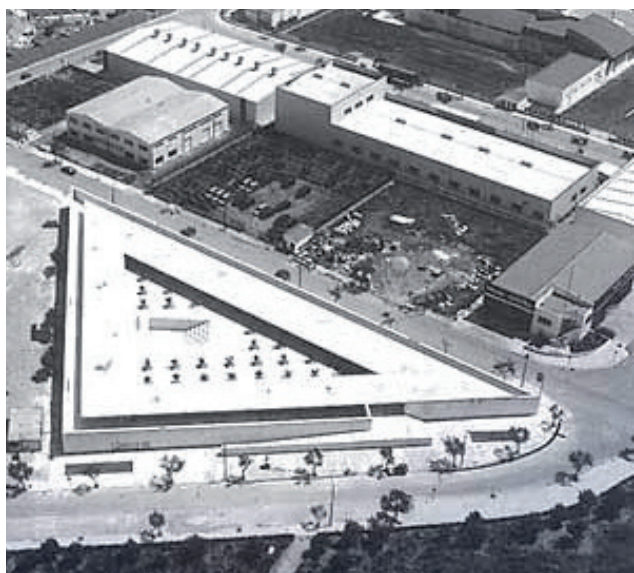


Kenneth Frampton, nel suo *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, in riferimento alle teorie semperiane, definisce chiaramente due distinte concezioni costruttive, identificabili con i termini stereotomico e tettonico. Campo Baeza, negli scritti e soprattutto nei progetti, dà corpo alle due concezioni, intrecciandole con le linee portanti del proprio lavoro – indirizzate alla valorizzazione di gravità e luce – fino a renderle idea costruita. Scrive l'architetto madrileno: "La Gravità costruisce lo Spazio, la Luce costruisce il Tempo. Ecco le questioni centrali dell'Architettura: il controllo della Gravità e il dialogo con la Luce".

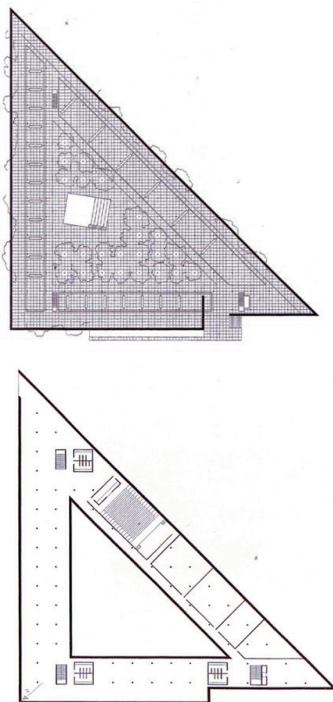
Il programma del concorso, vinto da Campo Baeza nel 1996, prevedeva per il Centro BIT la costruzione di uffici per la ricerca e lo studio di tecnologie avanzate.

Visto il lotto triangolare a disposizione collocato all'interno del polo industriale, Campo Baeza cristallizza la forma dell'area in un perfetto triangolo rettangolo isoscele, con i due lati uguali lunghi 100 metri. Il recinto è organizzato su un podio che innalza il suolo, rispetto all'esterno, fino all'altezza degli occhi, fisicizzando la linea dell'orizzonte. Un riferimento ed un omaggio alla precisione del podio del Partendone di Iktinos e Kallikrates, ma anche al piano orizzontale "librato a mezz'aria" della Farnsworth House di Mies Van der Rohe.

Il basamento, coronato dal recinto murario lungo tutto il perimetro, si presenta come una scatola di pietra aperta verso il cielo; una sorta di podio invertito. Dall'esterno invece risulta una forma pura, unica, anonima: un blocco di pietra di Marès (la stessa pietra locale utilizzata da Utzon a Maiorca) individuata dal un muro del recinto, spesso 20 cm, senza funzioni portanti, che corre lungo tutto il perimetro. La sola eccezione resta la zona di accesso, dove è possibile percepire l'altezza del podio e la

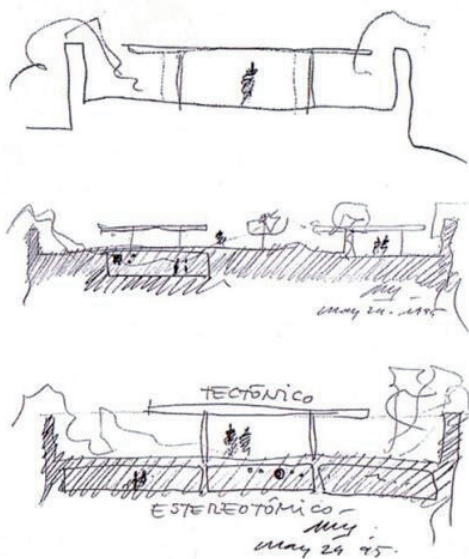


Vista aerea e planimetrie di progetto.



natura dei materiali utilizzati.

Entro il recinto lo spazio è organizzato secondo una griglia di 6x6 m impostata a partire dall'angolo retto, ed estesa – poi – omogeneamente a tutta l'agorà interna. Le colonne di metallo, poste a sorreggere la copertura in calcestruzzo, scandiscono in forma puntuale la griglia e sono sostituite da alberi di aranci nell'area scoperta. La grande essenzialità strutturale e il ritmo compositivo delle colonne della Moschea di Cordoba hanno suggerito lo stesso rigore nella ripetizione degli elementi tettonici della griglia interna. L'invaso, fisicizzato dalla presenza del recinto, è uno spazio continuo ed unitario dove le differenziazioni – fra zone coperte e scoperte, fra l'interno e l'esterno – sono ridotte al minimo. Campo Baeza, "affascina-



Schizzi di studio di Campo Baeza in cui ritroviamo ben identificate le parti tettoniche e stereotomiche.

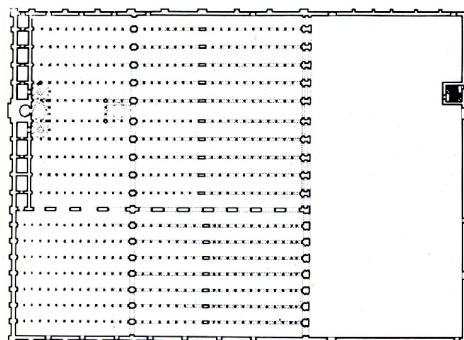


to" dal vetro senza infisso della grande apertura della casa di Barragan, trasforma muri in vetrate ininterrotte per garantire la continuità orizzontale.

Tutto il recinto, che si eleva dal suolo in continuità materica rispetto al piano di calpestio, è rivestito con lastre di travertino romano di grande formato, spesse 3 cm. Nel piano orizzontale le lastre sono montate a giunto aperto, secondo una maglia quadrata in continuità con la griglia ordinatrice, mentre nelle superfici parietali assumono la forma rettangolare. Negli schizzi di studio di Campo Baeza ritroviamo ben identificate le parti tettoniche e stereotomiche dell'edificio, compenstrate reciprocamente. La parte tettonica del "giardino segreto" – aerea, leggera, inondata di luce – è inserita all'interno del volume stereotomico del basamento che comprende anche il recinto laterale. L'anfiteatro a gradoni in travertino sottolinea ulteriormente l'azione di scavo all'interno della massa del basamento. L'idea di massa svuotata sfrutta la matericità della pietra, d'aspetto omogeneo, senza giunti evidenti o texture particolari.

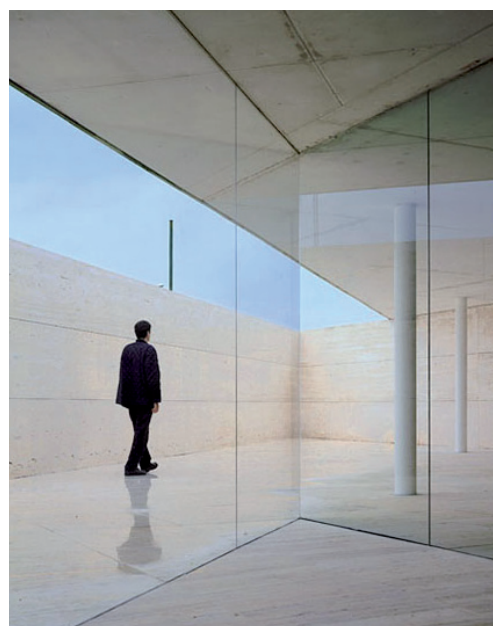
Le funzioni seguono con precisione i contenuti tematici e concettuali dell'edificio. Il piano all'interno del basamento chiuso contiene tutti i servizi e gli impianti tecnologici necessari al fine di liberare completamente il piano superiore. Il luogo di lavoro, suddiviso internamente solo da mobili, nel giardino segreto trova uno spazio continuo, rarefatto, immerso nei profumi degli aranci e dei fiori dei rampicanti.

*Sulla strada maestra tracciata da Mies Van der Rohe, il minimalismo formale, mai algido e astratto, si riempie di luce e di contrasti negli spazi interni delle case e degli edifici pubblici di Campo Baeza, rendendo vita ai materiali semplici (la pietra, il vetro e l'intonaco) che compongono le sue architetture. Il suo personale, emblematico motto - More with less - riassume la sua straordinaria capacità di dispiegare il massimo effetto spaziale ed emozionale con il minimo di elementi architettonici.*



Ricostruzione dello schema planimetrico della moschea di Cordoba





*«Comincio sempre progettando la stessa casa, per la stessa persona, ma con diversi pseudonimi, e se è possibile, come dice Aldo Rossi, "senza mai distrarmi con persone o cose che ritengo inutili, considerando che il progresso nell'arte e nella scienza dipende da questa continuità e fermezza, le uniche cose che permettono il cambiamento" (Porto 1989)*

*(...) La tipologia (il discorso è incentrato sulla "casa") varia con la geografia. (...)*

*(...) Al Sud stanno isolate sulla sommità di un piccolo rilievo e si sviluppano attorno a un patio centrale. In considerazione di questo tema, la topografia, sono arrivato a frammentare il volume unitario per un migliore adattamento alle curve di livello».*

Eduardo Souto de Moura.

---

committenti:

P. Carvalho

localizzazione:

casal dos Cardos, Alcanena, Portogallo

cronologia:

1987-1992

eduardo souto de moura

## **Casa a patio di Alcanena**

Alcanena, Portogallo

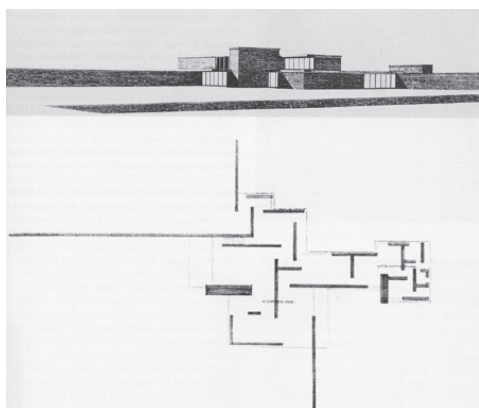




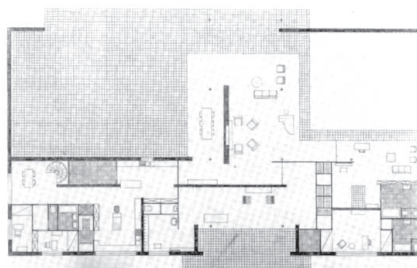
In Portogallo l'architettura recente ha subito influssi da parte di maestri tanto stranieri che locali. La Scuola di Oporto, di cui tanto si è parlato, è una progenie di professionisti che hanno studiato l'un l'altro da vicino i rispettivi progetti e hanno adottato come punto di riferimento un *corpus* di opere ritenute espressione di adesione o negazione di tendenze locali e contemporanee. In questo senso gli edifici progettati negli anni Cinquanta e Sessanta da Fernando Távora, uno dei maestri di Eduardo Souto de Moura, presentano una sintesi di tradizioni vernacolari locali e di procedimenti di astrazione (secondo gli sviluppi dell'arte e dell'architettura dei primi decenni del Ventesimo secolo).

Nella casa di Alcanena, nel Portogallo meridionale, Souto de Moura ha rianalizzato il concetto di estensione della villa in mattoni di Mies del 1923, combinandolo con l'articolazione gerarchica delle corti. La casa sorge su un'altura che sovrasta terreni collinosi coltivati a fichi e a viti. Essendo una delle rare costruzioni della zona, gode di una vista panoramica sulla campagna circostante, e Souto de Moura ha assunto questo dato come impulso generatore dell'organizzazione della casa ad un solo livello.

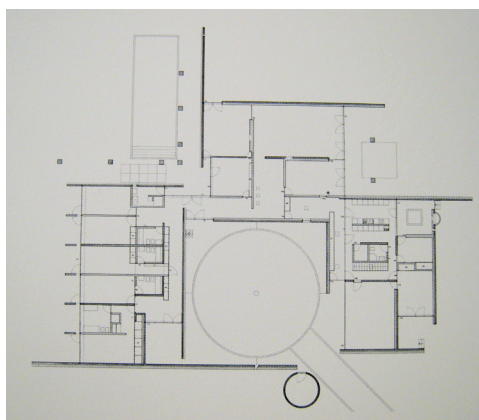
Accostandosi all'edificio dalla vicina strada attraverso un giardino, una *court d'honneur* quadrata, in cui si iscrive un pavimento di granito circolare, costituisce il nucleo centrale della costruzione. Di fronte all'entrata si apre l'ingresso principale: un corridoio vetrato che fa da fulcro tra gli ambienti di rappresentanza, a ovest, e quelli privati a est. Ciascuna ala è variamente organizzata intorno a corti sussidiarie, e si apre sul giardino oppure sull'interno. Mentre le case a corte di Mies degli anni Trenta erano in certi casi degli oggetti all'interno di un giardino cintato, la Casa di Alcanena instaura un dialogo con il progetto di Casa Hubbe di Mies (1935), le cui



*Villa in mattoni, Mies Van der Rohe, 1924*



*Casa Hubbe, Mies Van der Rohe, 1935.*



*Planimetria casa Alcanena.*



*Fronte nord.*



*Lo spazio esterno della casa attorno al corpo delle caere da letto.*



*Vista del prospetto sud.*





corti parzialmente chiuse definiscono un interno pur aprendosi sul più vasto spazio circostante.

La casa di Alcanena stabilisce un rapporto con spazi esterni di differenti dimensioni.

La storia dell'architettura conosce numerosi esempi di composizioni di questo genere, come nel caso dell'Orfanotrofio di Amsterdam di Aldo van Eyck, oppure del Kimbell Museum di Fort Worth di Louis Kahn, o anche della spettacolare Casa di Silver Lake, a Los Angeles, di John Lautner. La casa di Alcanena non sottolinea le differenze degli spazi esterni quanto questi edifici; si tratta di una caratteristica che verrebbe messa in evidenza qualora venisse realizzato qualcuno degli elementi esterni previsti dal progetto originale (il pergolato a est in combinazione con la piscina) come pure un trattamento del paesaggio più coerente.

A paragone con la precedente casa di de Moura in Avenida Boavista, a Oporto, in cui venivano inclusi dei frammenti storici allo scopo di costruire un racconto della storia mitologica del sito, ad Alcanena

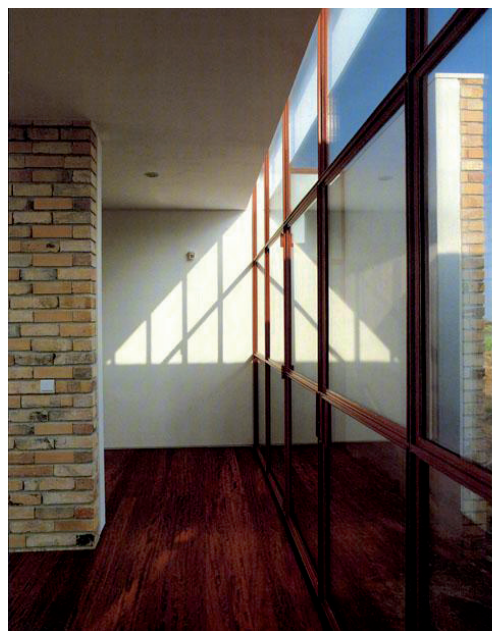
pochi elementi indicano un interesse analogo: l'architetto limita i riferimenti alla parete anteriore con il paramento di arenaria e i pilastri, ricordo di un ingresso monumentale che un tempo sorgeva sul sito, oppure alla grande vasca di granito nella corte est, che ricorda quelle che si trovavano normalmente nelle fattorie portoghesi. L'intenzione evocativa si fa dunque più sottile: i vari elementi, nella loro sistemazione originaria sono divenuti completamente astratti. Non a caso il carattere freddo della casa è in parte dovuto a questo processo di astrazione, ed in parte nasce dalla meticolosa scelta dell'arredamento da parte del committente: il fascino discreto dei mobili alla Ruhlmann, la loro studiata collocazione nei numerosi locali, la presenza costante delle pareti perimetrali interamente vetrate aperte sul panorama della campagna circostante: tutto contribuisce a fare di questa residenza una natura morta posata su un caldo, scuro pavimento color noce, solo occasionalmente turbata dal rapido passaggio degli inquilini.



*Veduta dal patio verso la camera da letto.*



*Veduta del patio dall'ingresso*



*L'architettura rigorosa, austera e mai estrema di Claudio Silvestrin si esprime nella Villa Neuendorf, costruita a Maiorca nel 1991, giocando sul tema mediterraneo delle interconnessioni tra interni ed esterni. Una villa privata dal forte impatto scenografico, Villa Neuendorf, da un lato, riprende nei materiali e nei cromatismi l'architettura tradizionale dell'isola, dall'altro ne rinnova il vocabolario formale, depauperandolo da qualsiasi elemento decorativo."*

---

committenti:

Hans and Caroline Neuendorf

localizzazione:

Maiorca, Spagna

cronologia:

1987 – 1989

dimensioni:

Padiglione 200 m<sup>2</sup>, area sotterranea 1000 m<sup>2</sup>



claudio silvestrin

## Villa Neuendorf

Maiorca, Spagna



L'architettura rigorosa, austera e mai esterema di Claudio Silvestrin si esprime nella Villa Neuendorf, costruita a Maiorca nel 1991, giocando sul tema mediterraneo delle interconnessioni tra interni ed esterni.

Nel paesaggio dalla forte connotazione mediterranea dell'isola, Silvestrin si inserisce con una villa privata, dal forte impatto scenografico.

Villa Neuendorf rappresenta, infatti, la sintesi di vari elementi: da un lato, riprende nei materiali e nei cromatismi l'architettura tradizionale dell'isola, dall'altro ne rinnova il vocabolario formale depauperandolo da qualsiasi elemento decorativo.

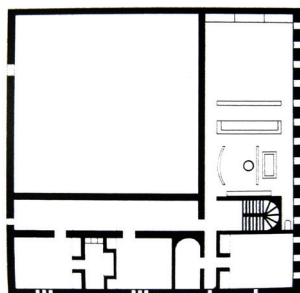
Villa Neuendorf si presenta come un elegante parallelepipedo, la cui imperiosa monoliticità viene contraddetta, su ognuno dei prospetti, dalla presenza di 'tagli' che, diversamente posizionati e orientati, lo privano di ogni monotonia.

La forma quadrata della pianta è smentita dalla presenza di un alto muro laterale che "raddoppia" uno dei fronti, creando un percorso all'aperto che infrange la chiusura della massa muraria.

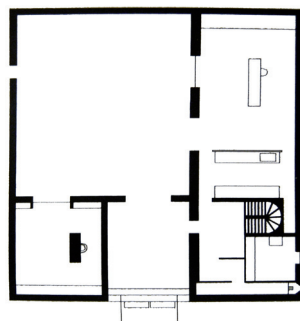
Nemmeno il fronte principale cede alla tentazione di citare lo spazio domestico tradizionale: in alzato, si legge un piano continuo "spaccato" in modo asimmetrico da una fenditura a tutta altezza, che ospita un varco d'accesso di soli 83 cm.

L'effetto, grandioso nella sua semplicità, è ribadito dalla presenza di una lunga rampa d'accesso (110 metri) interrotta da soli 11 gradoni, che, correndo a fianco del muro di cinta, individua un giardino a terrazze: quest'ultimo, al contrario, non possiede pendenza, passando - senza soluzione di continuità orizzontale - da 5 m di altezza a 1,50 m in prossimità dell'accesso.

Si individua, così, una sorta di via processionale, un percorso rituale che possiede la solennità dell'architettura classica.



*Primo livello.*



*Piano terra.*

Il prospetto verso la piscina e i campi da tennis è, invece, imperniato sulle leggi della simmetria: il segno elegante e sottile di una lunga vasca, infatti (circa 40 m), crea in pianta un bilanciamento ortogonale a quello della rampa, penetrando in modo baricentrico nella massa dell'edificio con una loggia all'aperto, affacciata sulla riposante bellezza del paesaggio.

Al piano superiore, la continuità della facciata viene ripristinata da uno stretto taglio orizzontale, in cui trovano posto le aperture delle stanze.

Sul quarto prospetto, infine, ritorna il tema della chiusura, interrotta soltanto da una fila di piccole finestre (45 cm x 45 cm) e dall'ombra del basso volume del muro che individua il percorso all'aperto.

Il riferimento all'architettura tradizionale di Maiorca è presente nell'uso dei materiali: i pavimenti degli spazi esterni sono, ad esempio, realizzati nella

*Questa struttura si sviluppa dalla terra su cui poggia: l'intonaco è ottenuto dall'accostamento di pigmenti derivati dalla terra locale, mentre la pietra Santayi riveste i camminamenti interni ed esterni e forma solidi, immobili tavoli, banconi, bacili. Il camminamento rettilineo a gradini di pietra lungo 110 m conduce alla casa. La facciata esterna è alta 9 m ed è un nudo muro intonacato, interrotto da un taglio verticale. È questa la soglia, l'ingresso alla vuota corte quadrata (12m x 12m) che incornicia vivacemente la massa del cielo. La luminosità dinamica esterna della corte è in evidente contrasto visivo con l'immobilità dell'interno.*



*Dall'alto verso il basso. Percorso di ingresso e vista all'interno della corte antistante.*

*Al limitare dei corpi di fabbrica il pavimento Santayi diviene panca continua per la contemplazione dell'intorno. Essa risolve così l'attacco a terra della una tripartizione classica delle verticalità che vede il corpo centrale degli elevati incarnato dalle masse murarie color terra bruciata ed infine la sommità marcata in alto dalla sola linea sottile di stacco dall'azzurro intenso del cielo. All'ingresso, negli spazi coperti, il pavimento in pietra locale si fa arredo, non solo panca, ma tavolo, elevandosi definitivamente dal suolo, ad interagire con gli abitanti della casa.*





pietra di Santanyi, simile al travertino, mentre l'intonaco, dall'inconfondibile sfumatura rosa, è quello tradizionale delle costruzioni locali, una miscela tra sabbia rosata, fango e terra rossa.

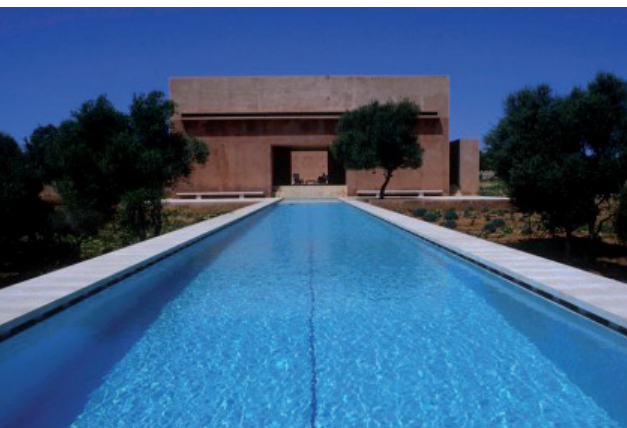
Anche l'attenzione rivolta al contrasto tra luce e ombra è tipicamente mediterraneo: da ciò derivano, ad esempio, i contrasti che caratterizzano gli interni, in cui il progettista ha di proposito lasciato tagli orizzontali nei soffitti non solo per illuminare le stanze, ma anche per disegnarne le ombre.

Alla classica distribuzione funzionale degli ambienti, "zona giorno al piano terra e zona notte a quello superiore", si contrappone il design raffinato e semplice degli arredi e delle finiture, che privilegiano l'intonaco grezzo e la pietra: un omaggio, forse, ai dettagli decorativi che ingentiliscono anche le più umili abitazioni dell'isola, riletti in quella chiave "minimalista" che è la cifra più propria dell'architettura di Silvestrin.



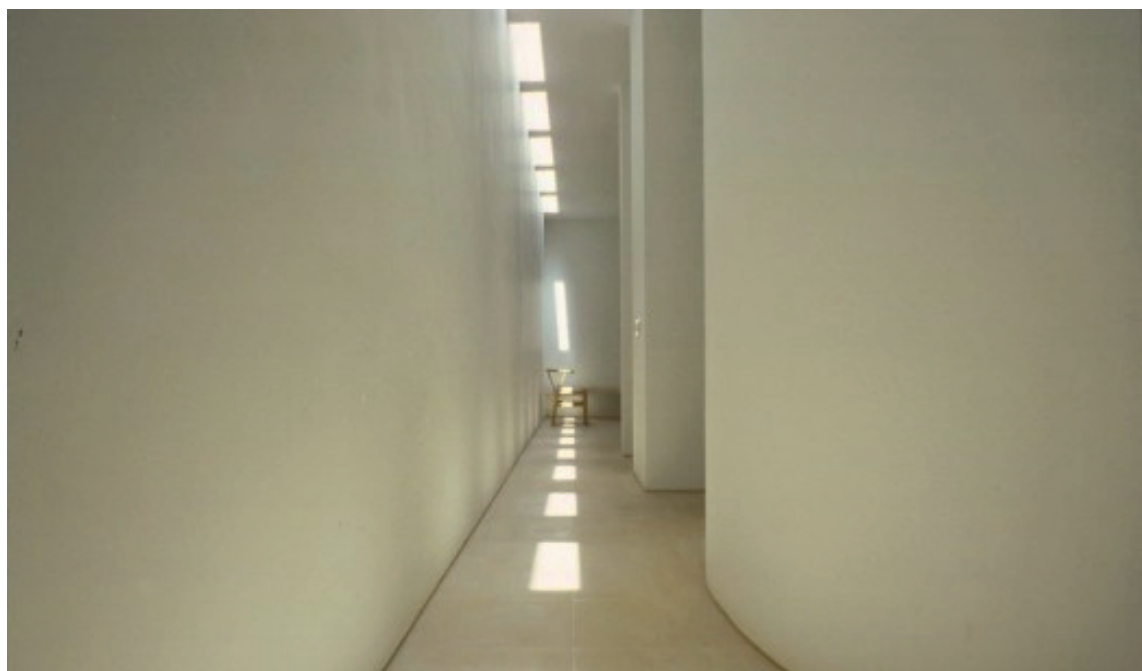
*Tipico centro maiorchino.*

*Dalla corte un'ampia apertura quadrata conduce alla piscina lunga 38 m: una scintillante proiezione verso l'orizzonte. Al di sotto della piscina un garage ed un piccolo appartamento. Natura ed architettura interagiscono.*

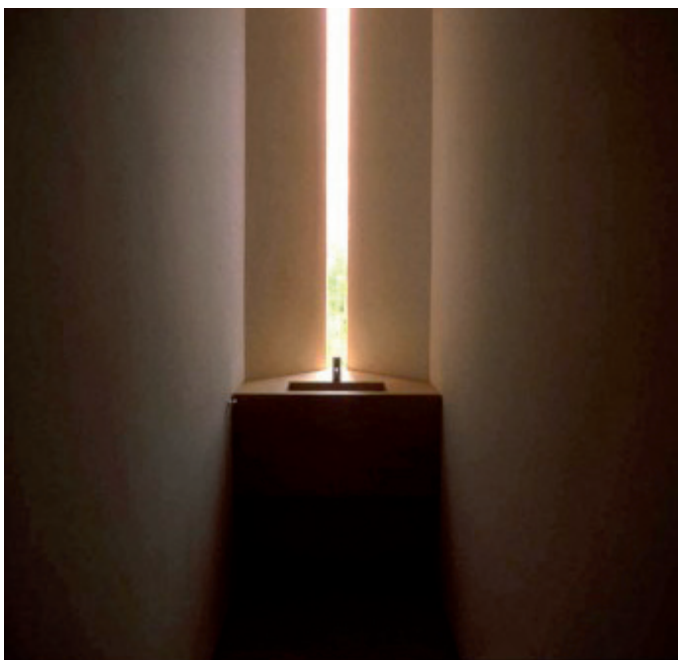


*Viste della corte retrostante*





*Il rapporto luce-ombra negli ambienti interni.*





### *Casa Guerrero*

*«Una casa que es una penumbra luminosa construida».*

*L'immagine dell'abitazione nel contesto in cui si trova è schematizzabile con un taglio su un muro bianco immerso nel paesaggio.*

*Due sono i temi dominati del progetto: il rapporto aria-luce e la relazione con la natura. Questo è evidente nel trattamento degli spazi esterni. Le superfici vetrate e il rivestimento bianco accentuano la presenza della natura rendendolo visibile ed accentuandone la presenza attraverso il contrasto di colore.*

### *Casa Asencio*

*La luce, l'intensa luce di Cadice, è il principale materiale costruttivo con cui si realizza questo edificio, che può essere definito uno "spazio diagonale" attraversato da una luce diagonale.*

#### Casa Guerrero

committenti:

Diego Corrales

localizzazione:

Vejer de la Frontera, Cadice. Spagna

cronologia:

progetto: 2004

costruzione: 2005

dimensioni:

Superficie coperta 170 m<sup>2</sup>

Superficie patii 400 m<sup>2</sup>

#### Casa Asencio

committenti:

Javier Asencio

localizzazione:

Chiclana de la Frontera, Cdice, Spagna

cronologia:

1998-2001

alberto campo baeza

### **Casa Guerrero**

Vejer de la Frontera, Cadice, Spagna

### **Casa Asencio**

Chiclana de la Frontera, Cadice, Spagna

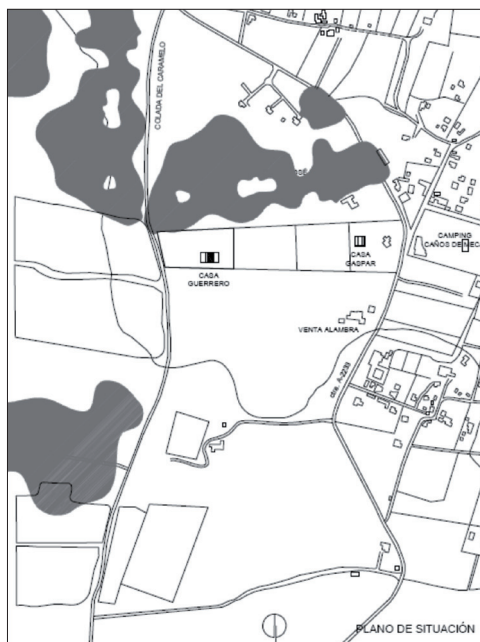


## Casa Guerrero

Casa Guerrero si trova completamente immersa nel paesaggio mediterraneo della provincia di Cadice, nel sudovest della Spagna. Il territorio circostante, che presenta caratteristiche comuni a molte aree di sviluppo urbanistico disomogeneo, è formato da ampie distese di campi lavorati, o lasciati naturalmente incolti, e grandi spazi verdi alternati a zone di scarsa densità edilizia e a villaggi turistici racchiusi dentro i loro recinti. A completare le caratteristiche di mediterraneità, contribuisce notevolmente il clima andaluso e la prossimità dell'acqua, anche se il mare più vicino è l'Oceano Atlantico e non il "nostro" Mar Mediterraneo. In questo tipo di scenario, insieme ricco e meraviglioso, ma, a volte, anche banale e commerciale, si eleva contro il cielo una costruzione bianca di linee semplici e precise, quasi completamente chiusa.

La villa, contigua al boschetto del Pinar de San José, è situata a poche centinaia di metri da un'altra opera progettata dallo stesso autore nel 1992, e ormai passata alla storia dell'architettura (Casa Gaspar), con cui ha in comune la stessa impostazione tipologica e la relazione introspettiva con l'ambiente limitrofo. L'architetto Alberto Campo Baeza, anche se anagraficamente nato a Valladolid, si considera uomo del sud del Paese, e in questa occasione professionale non esita a farlo rilevare. Con il rigore e la poesia che caratterizzano la sua etica progettuale, opera un esplicito richiamo alla tipologia consolidata della "domus" romana.

Un volume puro, integralmente intonacato di bianco, sorge nel paesaggio, delimitato dalle alte mura (8 m) che individuano un'area di 18 m di larghezza per 33 m di lunghezza. Le pareti, prive di qualsiasi tipo d'ornamento e apertura (tranne un'austera porta dipinta di bianco), segnano un limite netto tra il mondo esterno





*Fronte principale*

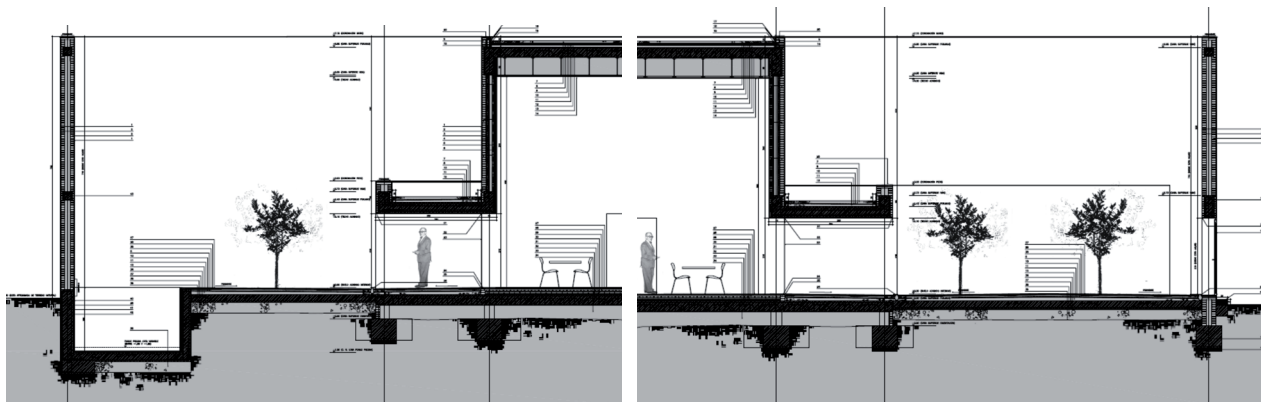
e la vita immaginaria che si svolge dentro l'abitazione.

Una volta attraversata la semplice soglia d'ingresso, l'immagine della cella chiusa, percepita dal di fuori, svanisce come d'incanto per trasformarsi in un ambiente pieno di armonia, in cui luci e ombre, spazi aperti e chiusi si alternano intorno al "cuore segreto" della casa: il locale del soggiorno situato nell'epicentro della composizione geometrica.

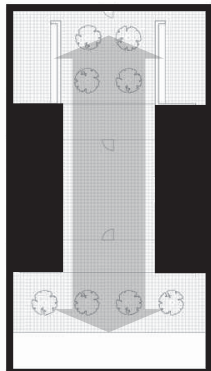
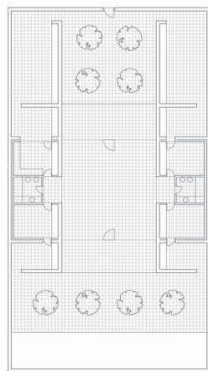
Come in un *hortus conclusus*, il percorso immaginato attraversa tre fasce trasversali (nord-sud), di cui solo quella centrale (18x9 m) è coperta. Dopo aver oltrepassato il primo patio con 4 alberi d'arancio, il tragitto conduce nella grande sala posta al centro (9x9 m, altezza 8 m) delimitata da due ampie pareti di cristallo, interrotte soltanto dai leggeri telai delle porte di vetro. Alla fine, si arriva ad un altro cortile con 4 alberi e una piscina. Due zone intermedie, coperte da porches (portici privi di pilastri) profondi 3

m, fanno da filtro alla fascia mediana dell'abitazione e proteggono dalla forte luce e dal caldo del sole.

Seguendo le ripartizioni longitudinali ovest-est, l'edificio è contraddistinto da due pareti interne, lunghe 23 m e alte 3 m, che lo attraversano sino al cortile finale. Esse delimitano il patio d'entrata a soli 9 m, sorreggono strutturalmente la fascia centrale coperta e nascondono, dietro di loro, gli ambienti delle camere da letto e servizi che, creando una sorta di un'intercapedine, favoriscono un migliore microclima interno. I materiali costruttivi utilizzati sono i mattoni e il calcestruzzo, mentre le finiture sono in pietra e intonaco. Casa Guerrero è un'opera estremamente romantica e razionale in cui il progettista ha cercato di armonizzare al massimo gli elementi naturali per esaltare la loro straordinaria bellezza all'interno di un ambiente artificiale costruito dall'uomo.



*Sezione longitudinale*



*Pianta e rapporti spaziali.*

*Corte antistante.*

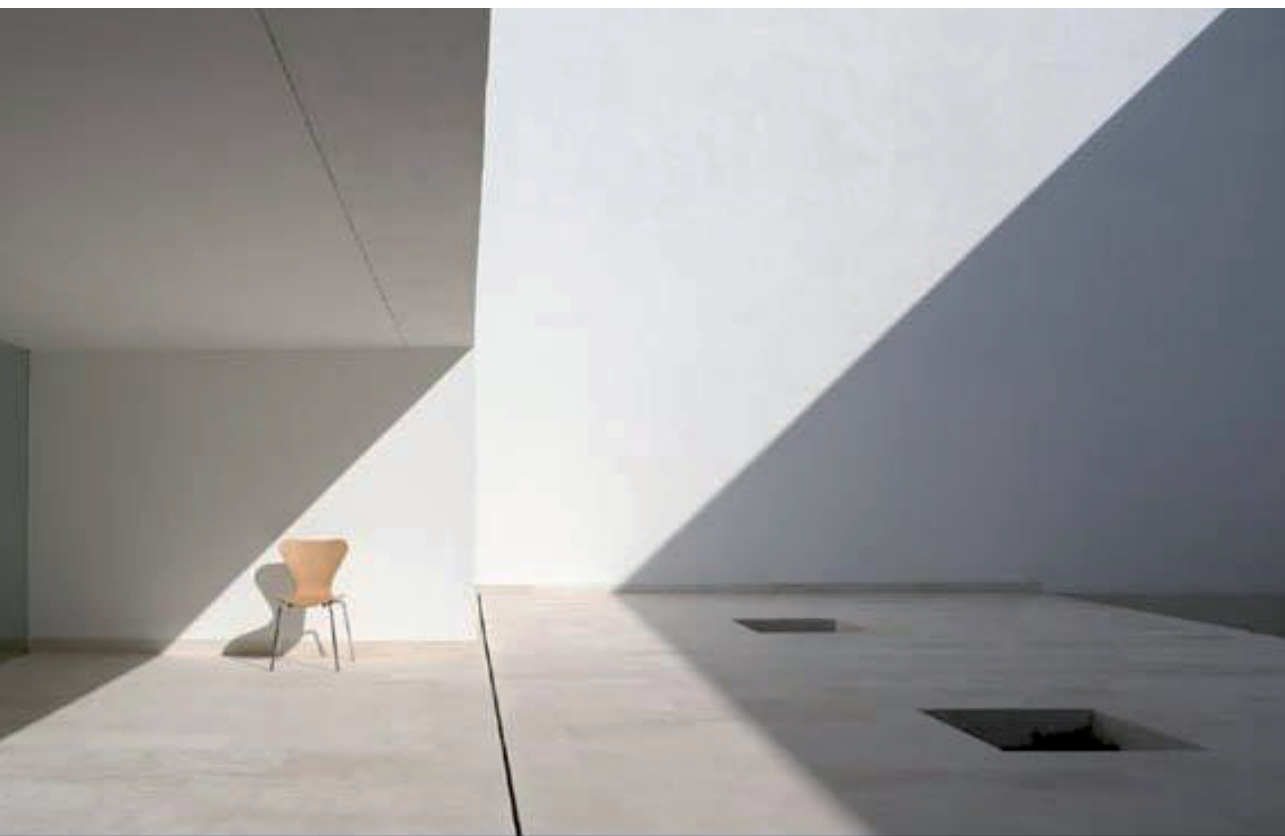






*Lo spazio di soggiorno*

*Corte retrostante*



## Casa Asencio

La luce, l'intensa luce di Cadice, è il principale materiale costruttivo con cui si realizza questo edificio, che può essere definito uno "spazio diagonale" attraversato da una luce diagonale.

La pianta è un quadrato diviso in due metà, o meglio ancora, in quattro parti uguali. La metà anteriore ospita le aree comuni, la sala da pranzo e la biblioteca. La metà posteriore, insieme agli elementi di collegamento verticale vede la presenza degli spazi privati, zona notte e servizi. Il tutto secondo un'impostazione chiara e di semplice lettura. Dato il sito e l'orientamento, lo spazio interno può essere definito diagonale.

Continua ad essere presente la finitura bianca, tipica delle abitazioni andaluse, tanto che pare quasi l'edificio sia sempre esistito lì, in quel luogo, del quale all'interno svela il gioco segreto di luce ed ombra, spazio e tempo, definiti in maniera semplice ed accurata.

L'edificio si apre al paesaggio, catturandone la luce da sud attraverso un grande lucernario, e al giardino, rispetto al quale la luce è invece filtrata per mezzo di un profondo portico che getta ombra e consente una vista panoramica.

La casa apre gli occhi al mondo in modi differenti attraverso diverse aperture, che consentono di cogliere scorci variegati, sino a regalare la vista del mare.

Il terreno su cui sorge l'abitazione si estende verso l'esterno su un piano tanto esteso quanto la casa stessa e si fa avanti come galleggiando sopra il giardino, che non presenta interruzioni, steccati o recinzioni. Il suolo di pietra richiama il paesaggio vicino. Gli altri lati del terreno al cui centro è situata la casa con le sue pareti bianche, confinano con la strada di accesso e i terreni dei vicini.

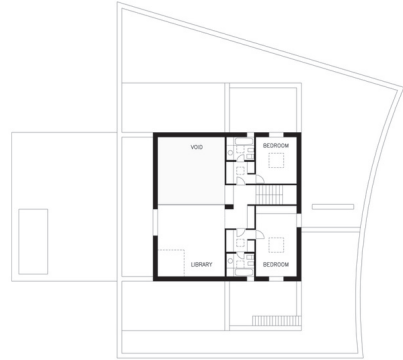


*Gli effetti della luce diagonale nello spazio centrale.*

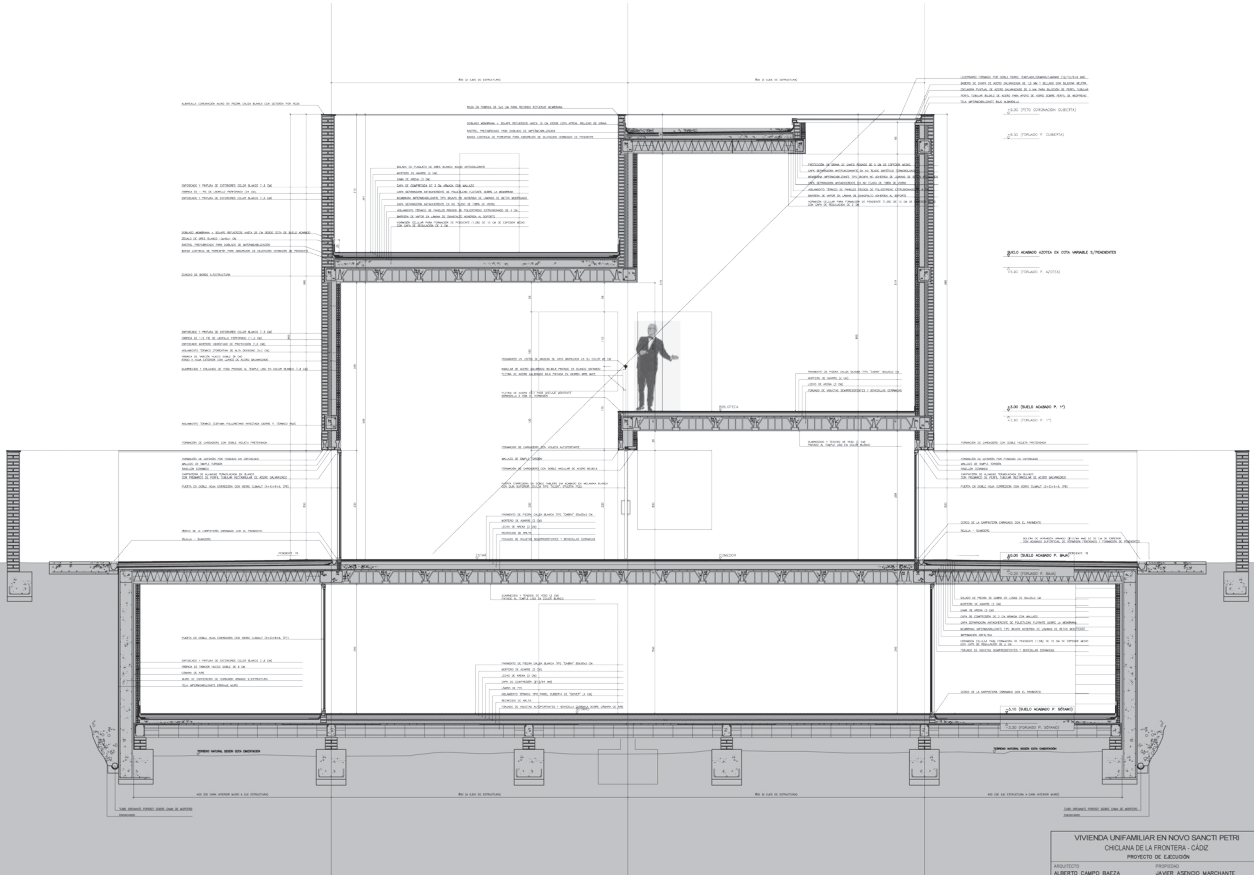




piano terra



piano primo



VIVIENDA UNIFAMILIAR EN NOVO SANCTI PETRI  
CHILANA DE LA PROVINCIA CAZ  
PROYECTO DE EJECUCION  
PROYECTISTA  
ALBERTO CAMPO BAEZA  
JAVIER ARSINO MARCANTE

*L'abitazione, distribuita su un solo piano, si articola attorno ad un patio su tre lati. Il fabbricato è aperto verso ovest con un portico. Il patio è l'elemento generatore del progetto: uno spazio aperto e scoperto attorno al quale si distribuiscono i diversi ambienti dell'abitazione.*

---

SAMA

## **Casa unifamiliare**

Marostica (VI), Italia





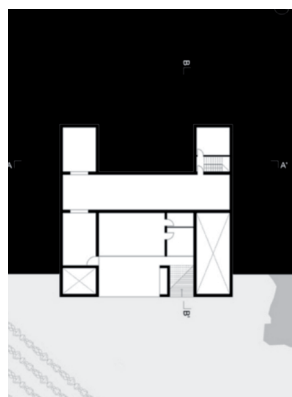
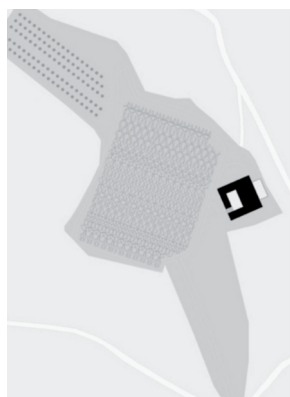
Il progetto propone la realizzazione di un edificio costituito da un solo piano fuori terra, dove è localizzata tutta l'abitazione e parte dell'annesso rustico, e da un piano interrato, ricavato all'interno del sedime di quello superiore, destinato alla parte rimanente dell'annesso rustico già menzionato. A questo si accede per mezzo di una scala interna, mentre per le provviste e le merci è previsto un passaggio scoperto posizionato sul lato est. Il programma funzionale dell'annesso risulta pertanto sdoppiato ai due livelli, a seconda delle funzioni specifiche, ottenendo, in questo modo, anche la riduzione dei movimenti di terra: l'autorimessa e il deposito attrezzi vengono infatti realizzati al piano terra.

L'abitazione è distribuita su un solo piano e si articola attorno a un patio per tre lati dal fabbricato, mentre è aperta al paesaggio verso ovest attraverso un portico, mediante il quale, attraverso una scala, avviene il collegamento con il fondo.

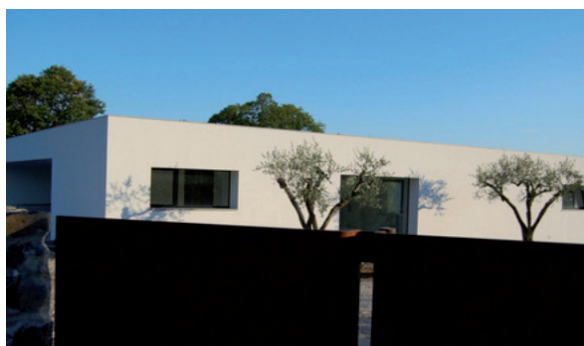
Il patio genera il progetto: l'edificio è articolato a "C" e si dispone con le sue diverse funzioni attorno ad esso: un percorso tangenziale, posto all'interno,

mette in collegamento l'ambito della cucina e del pranzo con la zona notte attraversando lo spazio di soggiorno. Le diverse zone della casa risultano pertanto separate e indipendenti ma visivamente collegate e compartecipi della vita dell'edificio attraverso lo spazio di connessione esterno: uno spazio "pubblico" che contemporaneamente divide e unisce, allontana e avvicina.

Il patio assume inoltre un'altra funzione. Esso è infatti l'elemento di filtro tra l'edificio e il contesto nel quale è inserito, tra l'artificiale e il naturale. In questo modo il passaggio tra le due realtà non è più istantaneo ma mediato da uno spazio che appartiene ancora all'abitazione ma che dialoga già con la natura che la circonda. Un'area limitata, rispetto al fondo, teoricamente privo di limiti se non quelli dati dall'orizzonte, che assume un carattere più domestico e intimo e consente di porsi in relazione con l'ambiente naturale, rapportandolo alla dimensione umana. A ovest, verso valle, il portico, aperto su due lati, amplifica questa funzione di mediazione tra finito e infinito, diventando, attraverso la scala che



*Localizzazione edificio e piante dei due livelli: piano terra e interrato*



*I rapporti dell'abitazione con l'ambiente esterno*

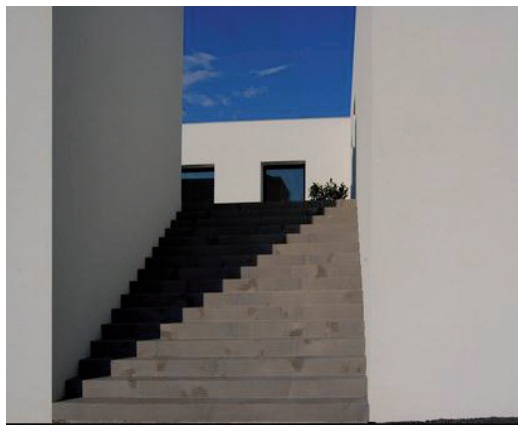
lo mette in collegamento con il fondo, la soglia di accesso all'abitazione dalla natura e viceversa. L'edificio appare chiaramente orientato verso questa direzione: più chiuso su tre lati, a protezione anche dai venti dominanti dell'interno, e più aperto verso il patio e poi verso il fondo agricolo, prima con una sequenza regolare di grandi aperture e poi con il portico. Questa funzione di filtro si estende infine al trattamento che questo elemento architettonico esercita sulla luce naturale: soprattutto nelle ore finali della giornata essa non entra mai direttamente ma in modo laterale, riflessa o filtrata, modificandone in questo modo la percezione. Una mediazione simile a quella costituita dal patio si configura verso est: un portico coperto, aperto su di un lato e destinato ad autorimessa e ricovero attrezzi, funge da elemento di transizione tra l'interno e l'esterno dell'abitazione, garantendo all'accesso la protezione necessaria.

Esso, sfruttando la naturale pendenza del terreno, permette inoltre l'accessibilità dei mezzi agricoli e delle automobili senza la necessità di realizzare movimenti di terra consistenti. Esternamente l'edificio si presenta come un volume di forma regolare che trova l'inserimento nel contesto naturale senza contrasto, grazie anche ai ridotti movimenti di terra necessari alla sua realizzazione. L'eliminazione di un piano, con il contenimento dell'altezza complessiva, permette all'edificio di rimanere quasi completamente contenuto dalla cortina alberata localizzata a est e ovest. Il numero ridotto e misurato di aperture verso l'esterno rende inoltre il perimetro del fabbricato più simile a un recinto costituito da muri, la cui funzione è anche quella di rendere più umano il paesaggio misurandolo, rapportando cioè il contesto naturale, con la sua dimensione illimitata, a quella limitata dell'uomo.





*I rapporti dell'abitazione con l'ambiente interno: patio e loggiato*



*«Le condizioni contestuali sono le domande alle quali dobbiamo dare risposta, per cui io mi propongo di risolvere quei problemi che costituiscono le difficoltà [del progetto], e la risposta dovrà essere precisa, accurata. [Le difficoltà contestuali] Sono le domande che mi fa il luogo, quello che il luogo mi comunica e come io devo utilizzare questo, affinché [il progetto] abbia forza, affinché la mia risposta sia certa. Devo ascoltare il luogo, e questo ascolto è capirne le problematiche, capire le difficoltà, capire che quando conosco bene ciò che succede potrò dare una buona risposta. Per cui le difficoltà sono gli strumenti con cui io gioco, sono il fango che modello per generare l'architettura».*

Elisa Valero Ramos

---

committenti:

Luis Garzón Isác

María José García García

localizzazione:

c/ San Isidro, 54. Granada

cronologia:

Progetto 2000

Realizzazione 2003



elisa valero ramos

## Vivienda unifamiliar bioclimática

Granada, Spagna



Il progetto deriva le proprie regole dall'approfondita conoscenza del centro storico di Granada, in cui Elisa Valero opera. Nel progetto, l'osservazione di come gli stretti vicoli consentano una percezione quasi esclusivamente di scorcio delle facciate degli edifici, determina la predisposizione di un piano neutro a chiudere il "vuoto" sul fondo della via San Juan Baja, dove si colloca l'intervento, che con la propria quinta nasconde alla vista i tradizionali orti e giardini di derivazione araba del sud della Spagna. In realtà la posizione dell'edificio, la cui facciata si apre su un vicolo secondario, attribuisce al progetto una particolare unicità ed interrompe la prospettiva della strada. L'asimmetria della facciata risponde alla geometria urbana ed intanto recupera il balcone chiuso della tradizione andalusa, mantenendone i rapporti proporzionali, ma rielaborandolo formalmente.

L'edificio si sviluppa su due livelli e si conclude con un tetto giardino che rende visibili i vicini carmenes del Realejo.

Lo spazio interno si configura attorno ad un patio centrale, orientato a sud, in modo tale da condurre la luce naturale fino alle parti più interne dell'edificio ed illuminare la scala, i cui gradini di vetro diventano diffusori di luce. Nella parte superiore, le pareti laterali del patio si chiudono e diventano schermi riflettenti verso il basso: la luce è parte integrante del progetto, caratterizza gli spazi creando effetti inattesi di luminosità e penombra. La necessità di garantire luce naturale agli ambienti e la ricerca della continuità spaziale, ha ridotto al minimo le suddivisioni interne ed ha contribuito a creare continuità visiva tra esterno ed interno.



*Lo stretto percorso con il quale si relaziona l'edificio.*

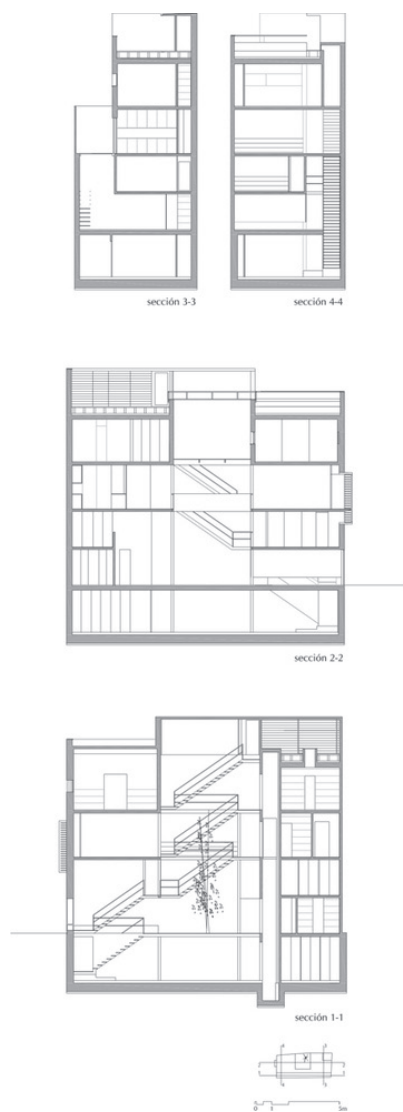


*Il prospetto principale  
in cui è visibile l'asim-  
metria delle chiusure  
ed il balcone della  
tradizione andalusa.*





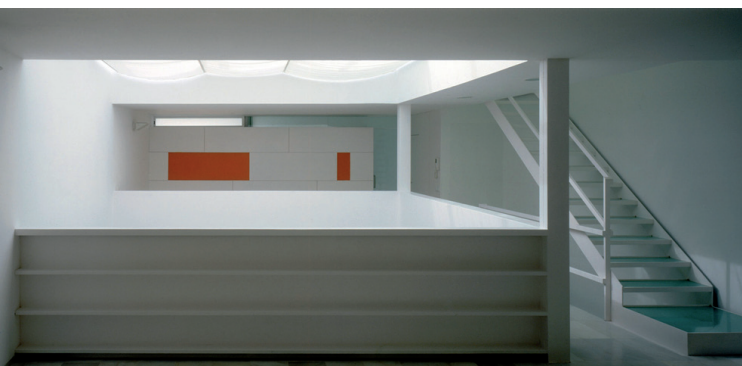
*Piante e vista del patio.*



*Sezioni e viste interne di patio, piano terra e scala al livello interrato.*







*Il patio nasce dalla necessità di avere un ambiente sufficientemente illuminato, vista la presenza di una strada stretta e la ricerca dell'orientamento verso sud. La copertura vetrata presenta la possibilità di essere schermata attraverso un sistema di tende automatizzato.*



*Lo spazio interno è la generazione di un'ombra dentro la luce, e nasce in seguito alla ricerca della luce adeguata.*



*L'edificio si articola attorno a una sequenza di spazi pieni e vuoti, spazi coperti e cortili aperti che guidano i viaggiatori in visita.*

---

committenti:

Junta de Andalucía, Consejería de cultura

localizzazione:

Cordoba, Spagna

cronologia:

Progetto 2001-2003

Realizzazione 2005-2008

dimensioni:

sito 53,896 m<sup>2</sup>



nieto sobejano arquitectos

## Museum & Research Centre Madinat Al Zahra

Córdoba, Spain





Il museo è stato concepito come un luogo per interpretare e visualizzare il sito archeologico di Madinat al Zahra. L'idea era quella di creare un edificio in cui il lavoro degli archeologi sarebbe stato visibile al pubblico, rendendolo in effetti una sorta di "museo-lavoro". Il concorso internazionale, indetto nel 1999, fu vinto da Nieto Sobejano Architetts, studio che già aveva avuto modo di lavorare a progetti destinati a musei e centri culturali ed operato interventi su siti storici.

Madinat al Zahra è situata a cinque miglia da Cordoba, circondata di terreni agricoli, edifici residenziali a sud e delimitata a nord dalle pendici delle montagne della Sierra Morena. Il museo si colloca dove il terreno degrada dolcemente verso la zona sud-est della città, appena fuori l'area dei resti archeologici.

Il primo input progettuale evidenzia la particolarità del sito ed è, secondo gli studiosi espressione nostalgica di un linguaggio tipicamente orientale tradotto in forme romane e visigote utilizzando materiali locali e tradizioni artigianali.

L'obiettivo, delineato dettagliatamente nel bando







*Veduta aerea del museo e centro di ricerca.*



*Sito archeologico di Madinat al Zahra*

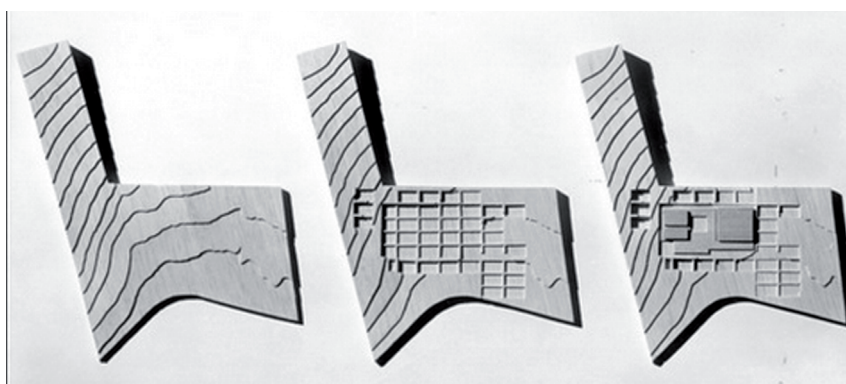
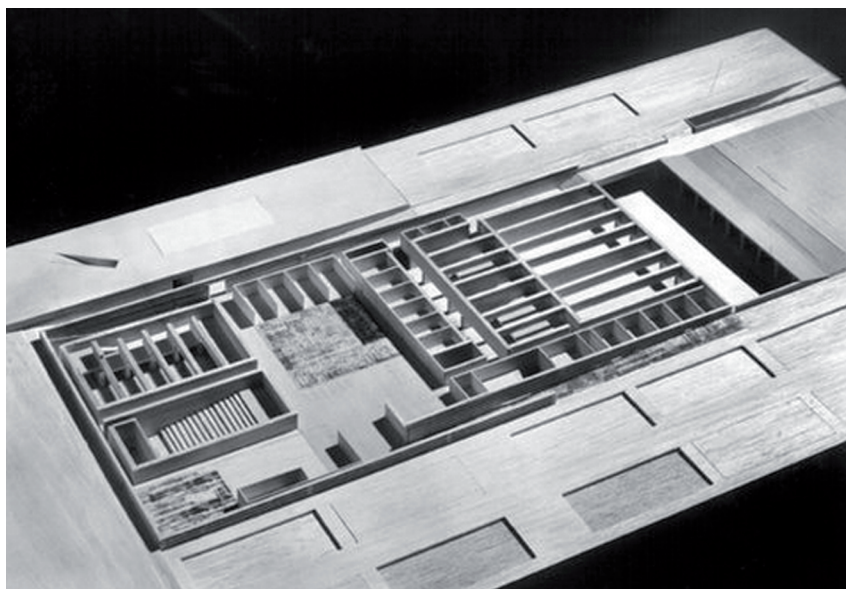
di concorso, era quello di creare un museo archeologico che non solo visualizzasse i manufatti rinvenuti ma che potesse anche interpretare il luogo e la sua architettura. L'edificio avrebbe dovuto svolgere il ruolo di quartier generale per la squadra di archeologi ed essere un centro di formazione per gli stessi. Avrebbe pertanto dovuto ospitare impianti di ricerca e strutture per conferenze. Un programma decisamente ambizioso quanto complesso che nel progetto di Nieto Sobejano si sviluppa su una superficie totale di 9.125 m<sup>2</sup> su due livelli: al piano terra le principali aree del programma, al livello interrato le aree di lavoro per la ricerca archeologica. L'edificio è costituito da moduli rettangolari che si ripetono seguendo sempre uno stretto rapporto con il paesaggio

circostante quasi a simulare nella struttura una sorta di scavo archeologico che emerge dal terreno solo per una minima porzione, divenendo poi un belvedere che offre la vista sul sito.

Anche se l'edificio è parzialmente interrato, varie soluzioni sono state impiegate per garantire la presenza di luce naturale. Il patio centrale è il principale elemento organizzatore della costruzione e ne determina la suddivisione in due aree: a ovest l'area pubblica, a est e a sud le aree "private" (personale museo, archeologi e ricercatori). Un'altra serie di patii permettono di illuminare l'interno dell'edificio.

Piccole aperture rettangolari variamente dimensionate corrono lungo il patio centrale, l'ala ufficio e l'ala biblioteca. Attraverso un sistema di rampe,





*I progettisti sostengono che la prima reazione all'arrivo determinò la definizione della futura proposta: il paesaggio non doveva essere intaccato. Di fronte ad una vasta area "in attesa" di essere scoperta, così come quella che aveva rivelato la presenza dei resti dell'antica città araba, gli architetti decidono di operare come archeologi: non costruire un nuovo edificio, ma agire come per scoprire ciò che esiste al di sotto della superficie, che il tempo, nel suo trascorrere, aveva custodito. Gli architetti operano per strati successivi per mezzo di una maglia rettangolare.*

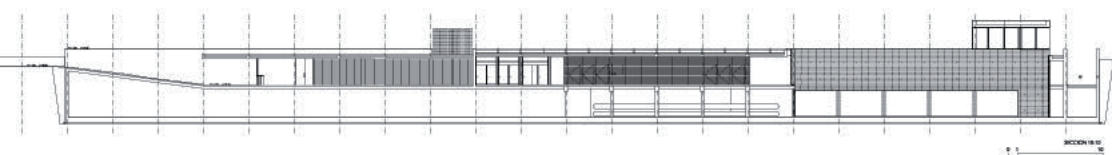
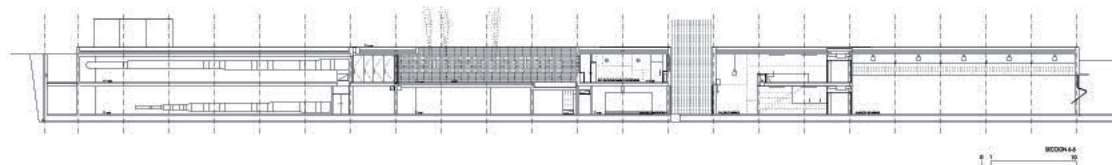
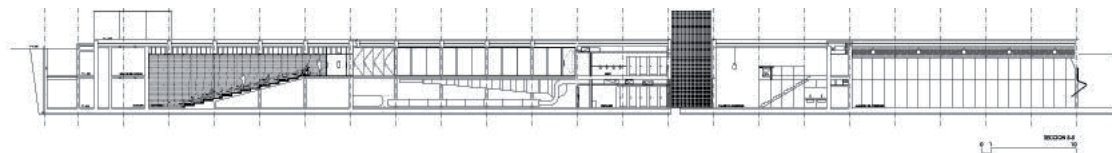
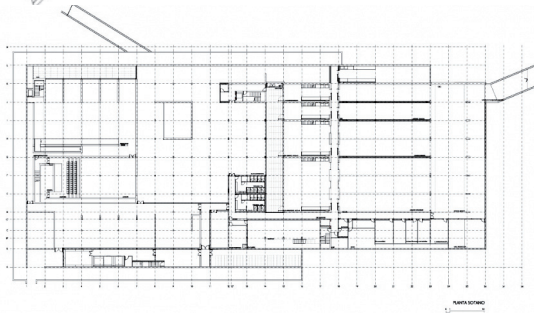
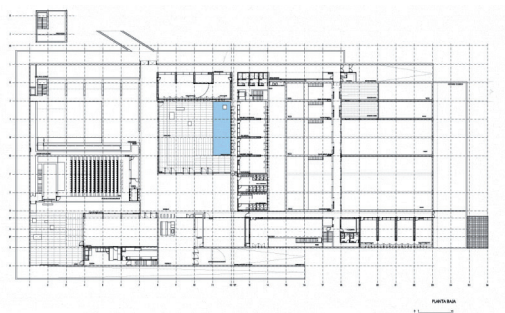
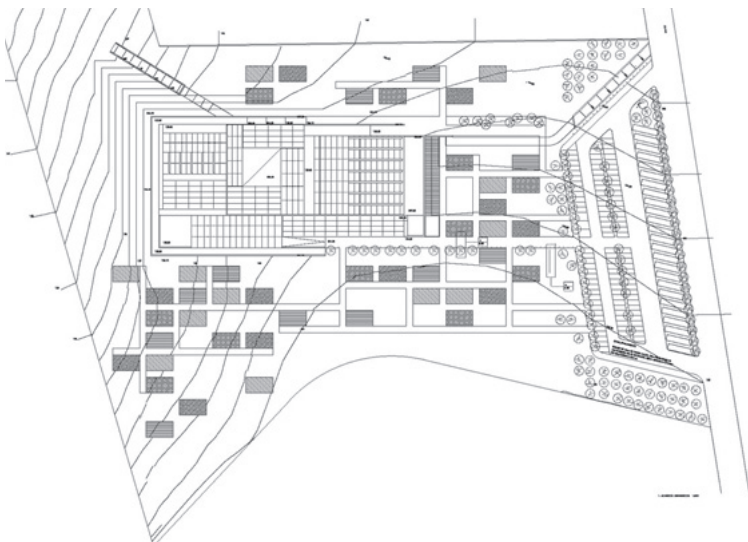
*Plastico del piano terra e schemi illustrativi dell'idea di progetto.*

La suggestione iniziale ha determinato il risultato progettuale poi conseguito. Il piano terra ospita tre edifici: il museo, l'Auditorium, l'Officina - Warehouse. L'opera sorge, pertanto, in maniera successiva, per parti che si rivelano nelle differenti funzioni. Il tutto incluso all'interno di una recinzione perimetrale, a "proteggere i resti rinvenuti".

A sinistra. Pianta delle coperture.

In basso. Pianta piano terra e interrato.

Sezioni.





*Viste del pianto centrale*

interne ed esterne, si passa dalla zona pubblica a quella operativa del museo. Il visitatore in questo modo vive l'esperienza di "camminare tra le mura", come spiega lo stesso Sobejano: da uno spazio all'altro esattamente come avviene all'interno del sito archeologico. Ciò rivela ancora una volta la volontà progettuale di integrazione tra archeologia, conservazione e museologia.

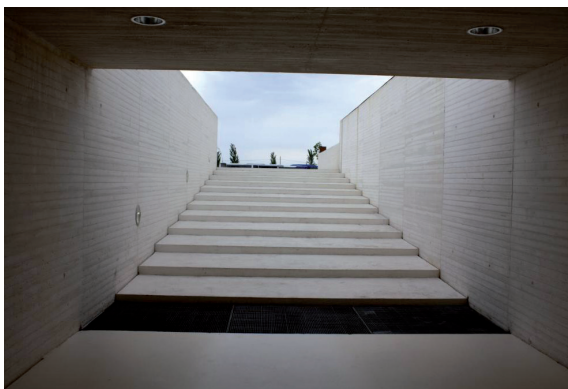




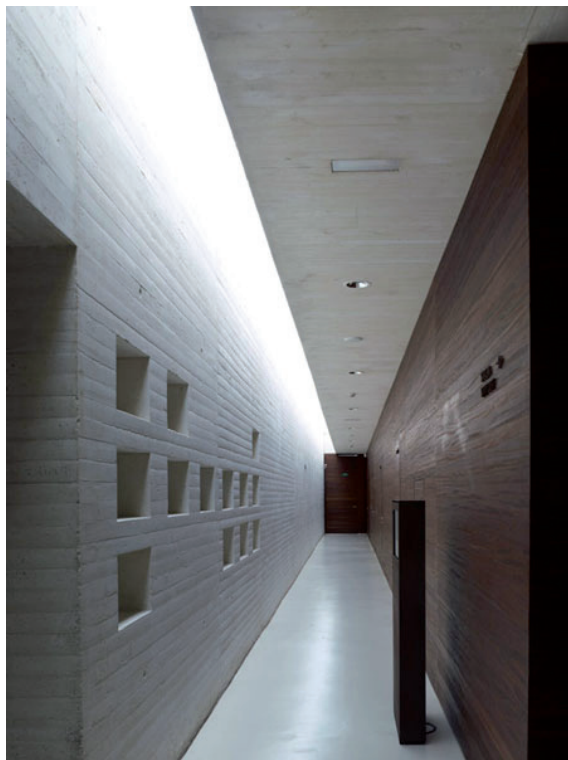
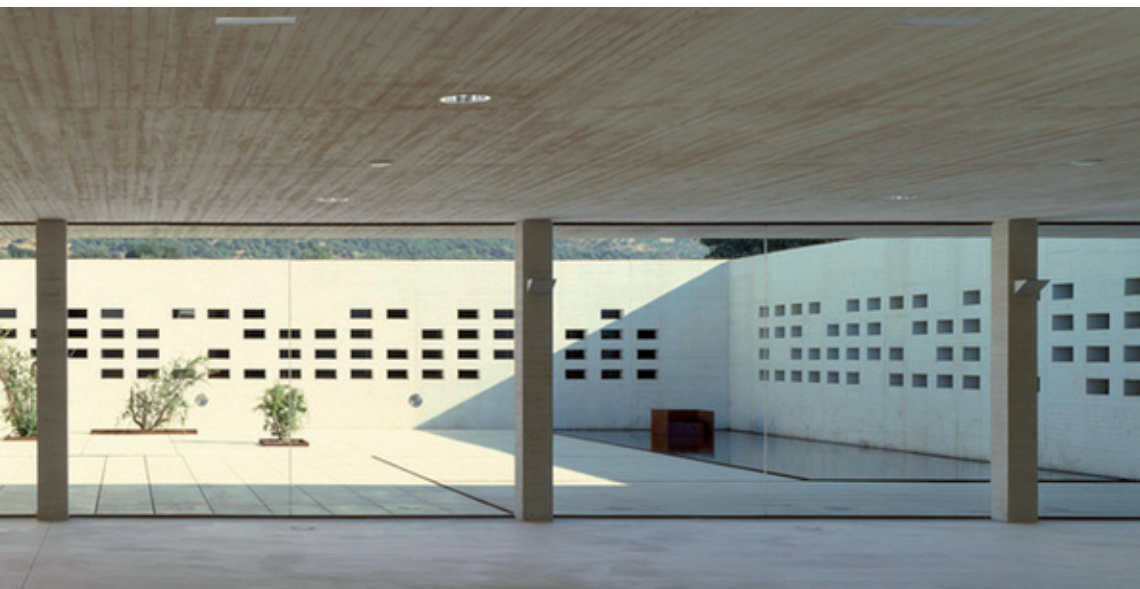
*L'edificio articola attorno a una sequenza di spazi pieni e vuoti spazi coperti e cortili aperti che costituiscono una guida per i viaggiatori in visita. Dal vestibolo principale, l'ampio patio centrale si estende su una pianta quadrata.*

*Come un chiostro, i principali spazi pubblici sono organizzati intorno ad esso. Un altro patio si sviluppa in profondità ed è arricchito dalla vegetazione circostante. Attorno ad esso sono distribuite le aree private: uffici amministrativi, ambienti di conservazione e ricerca. Il terzo patio costituisce la propaggine esterna dell'area espositiva dello spazio museale.*

*Il progetto è implicitamente predisposto per un futuro eventuale ampliamento, che interesserebbe soprattutto le aree museali e gli spazi dei laboratori.*



Le relazioni spaziali tra gli ambienti. Dall'alto verso il basso. Rapporto con il patio ed ingressi.



Forme architettoniche e materiali si ispirano, per astrazione, ai resti degli edifici di Umayyad e di Cordoba. A questo si deve la scelta materica, che sottolinea per altro il semplice e raffinato carattere degli architetti: l'uso dell'intonaco bianco contrasta le forme in legno iroko, enfatizzando l'orizzontalità del progetto, mentre l'acciaio corten è utilizzato per porte, finestre ed il monumentale pannello a nord del cortile, ad evocare i massicci ingressi in bronzo della Mozquita. Ancora ritroviamo murature portanti in cemento, pavimentazioni in lastre di cemento per gli interni ed in pietra calcarea per i patii esterni. Ma il significato del museo si estende ben oltre l'eccellenza architettonica e la sensibilità determinata dal sito: esso riflette una inversione della storiografia spagnola, che per decenni ha negato il passato islamico come parte del patrimonio della nazione. Per storici e critici il museo racconta dunque una storia di tolleranza e di convivenza con l'impero islamico in rapporto all'Europa, storia che diviene attualità e può dare forma a una più contemporanea e differente percezione della cultura islamica.

*L'impiego della luce naturale negli ambienti interrati.*







*"L'opera è intesa come una scatola neutra, compatta, "litica", nella quale sono definiti i vuoti, messi in relazione tra loro, in modo da creare sequenze e tensioni spaziali suggestive. Lo scavo della massa piena è simile all'atto scultoreo del "levare", dove i volumi netti e rigorosi sono incisi in punti precisi per far posto ai vuoti. La complessità che ne risulta è percepibile soprattutto negli interni, dove gli "avvenimenti" e le "atmosfera" spaziali, di scala e qualità diverse, si susseguono in maniera dinamica indirizzando lo sguardo in direzioni molteplici: verso l'alto, verso l'esterno, verso l'interno."*

---

committenti:

Insalud

localizzazione:

Palmar, Murcia, Spagna

cronologia:

Progetto 1996-1997

Realizzazione 1998-2001

dimensioni:

Superficie lotto 6056,30 m<sup>2</sup>

Superficie costruita 7826,48 m<sup>2</sup>



juan carlos sancho osinaga  
sol madrideo fernández

## Padiglione della Facoltà di Medicina

Arrixaca, Murcia

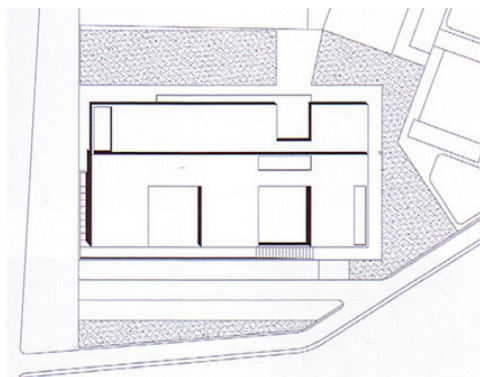


L'eleganza compositiva di questo edificio traspare attraverso la sua apparente elementarità. La chiarezza e la perentorietà volumetrica, in realtà, nascondono una notevole complessità, sia indotta dalle caratteristiche d'uso, che esplicitamente ricercata. Necessaria perché le risposte alle esigenze funzionali di un edificio di questo tipo non possono essere eluse; voluta perché il risultato finale è frutto di un preciso percorso creativo dove non vi è la ricerca di una forma, ma la "produzione" di sequenze di figure e di spazi con rimandi reciproci. La stessa definizione del corpo architettonico dell'opera si allontana dai canoni classici e non è rappresentabile attraverso una singola immagine, ma solo da una successione di figure, di sezioni, di spazi. Viene subito in mente Eduardo Chillida, l'artista basco, e l'energia dinamica impressa nelle sue sculture capaci di sorprendere ad ogni mutazione di punto di vista.

La semplicità è il risultato finale di un lavoro attento, condotto sulle forme e sui materiali. La ricerca di unitarietà, perseguita attraverso la messa in campo di pochi elementi che entrano nella composizione architettonica, dà carattere all'opera e ne favorisce il buon inserimento nel sito.

Visto nel contesto, ad opportuna distanza, il padiglione universitario sembra un unico blocco di pietra opportunamente scavato. La pietra di *cehegin* è il materiale omogeneo e venato che riveste completamente l'esterno dell'edificio; le lastre, di 3 cm di spessore, sono montate assecondando un elegante disegno a corsi orizzontali, di due diverse altezze.

L'opera è intesa come una scatola neutra, compatta, "litica", nella quale sono definiti i vuoti messi in relazione tra loro in modo da creare sequenze e tensioni spaziali suggestive. Lo scavo della massa piena è simile all'atto scultoreo del "levare" dove i volumi netti e rigorosi sono incisi in punti precisi per far posto ai vuoti. La complessità che ne risulta è percepibile soprattutto ne-



*Planivolumetrico dell'opera*

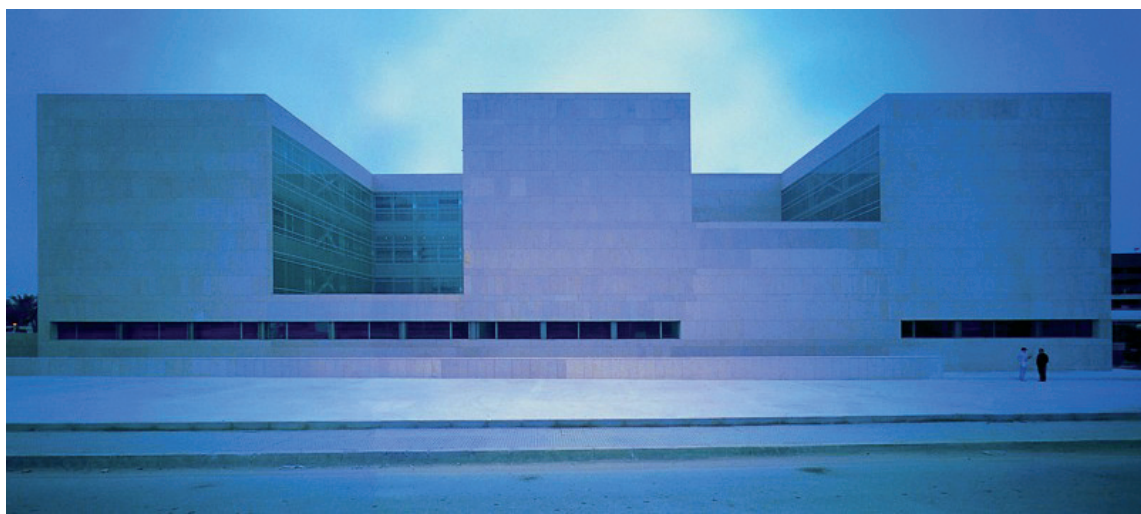


*Piante primo e secondo livello.*

*Nella zona centrale sono concentrati gli ambienti collettivi: l'ingresso, la caffetteria, l'auditorium e le aule. La biblioteca si trova al primo piano, mentre l'asse longitudinale dell'edificio raccoglie i vari dipartimenti.*

*Da lontano l'edificio dà l'impressione di un masso anomalo: troppo perfetti gli spigoli per pensarlo naturale, troppo compatto, quasi ostile nel suo aspetto monolitico, per immaginare che sia un luogo da vivere.*

*Avvicinandosi qualcosa si svela. Lentamente, la tessitura con cui le lastre di pietra di Cehegin sono state montate comincia ad apparire fino a rivelare i segni dei movimenti tettonici su ogni porzione di materiale, materiale quasi monocromo ma decisamente venato. Questo enorme blocco è innestato al suolo, sulla sommità di un modesto rilievo internamente ad un paesaggio mosso e coperto di vegetazione.*



*L'alternanza dei vuoti e dei pieni definisce l'entità degli spazi, consentendo una perfetta illuminazione. Inoltre, le viste verso l'esterno sono calcolate sulle peculiarità del paesaggio circostante.*

*Fronte principale*



*Vedute dei patii.*



gli interni dove gli “avvenimenti” e le “atmosfera” spaziali, di scala e qualità diverse, si susseguono in maniera dinamica indirizzando lo sguardo in direzioni molteplici: verso l’alto, verso l’esterno, verso l’interno. L’opera è fortemente “segnata” da superfici diafane e rarefatte, da transizioni e da sequenze spaziali suggestive da cui emergono il vestibolo (collocato fra due grandi vuoti che lo comprimono determinando una tensione verticale), il grande patio interno e lo scavo esterno all’ingresso.

Lo spazio centrale accoglie le funzioni pubbliche (auditorium, caffetteria, biblioteca e aule) mentre i dipartimenti si sviluppano lungo l’asse longitudinale dell’edificio.

Il “progettare per vuoti” degli architetti spagnoli ritaglia le aperture in modo sapiente, in relazione alle esigenze funzionali ma anche alle “attese” architettoniche, con la consapevolezza che la luce naturale svolge un ruolo fondamentale nella definizione degli spazi.

Osservando attentamente l’opera emerge la sottile linea sulla quale Sancho-Madrirdejos hanno lavorato magistralmente nel dar vita all’effetto di un volume stereotomico scavato, nato in realtà da “superficie piegata” di pietra. A mettere in evidenza questa scelta è infatti l’uso del rivestimento. In corrispondenza delle aperture, la natura sottile dell’involucro esterno è enfatizzata nel rapporto con la struttura portante che è indipendente dal rivestimento, sia nel suo simulare l’opera muraria, sia quando si trasforma in reticolare metallica. In corrispondenza delle aperture la tessitura di pietra continua il suo racconto attraverso una superficie vitrea serigrafata la cui texture riproduce l’immagine della sezione della pietra. La vetrata individua un involucro ventilato, sullo stesso piano del rivestimento litico, e funge da schermo di protezione rispetto ai raggi del sole, mentre la chiusura è spostata sul filo interno della parete. Solo qualche taglio privo di frangisole vitreo ne interrompe la continuità.

Una sottile e leggerissima pelle continua, evidente soprattutto dall’interno, sposta la concezione dell’edificio verso la definizione “tessile” dello spazio architettonico.



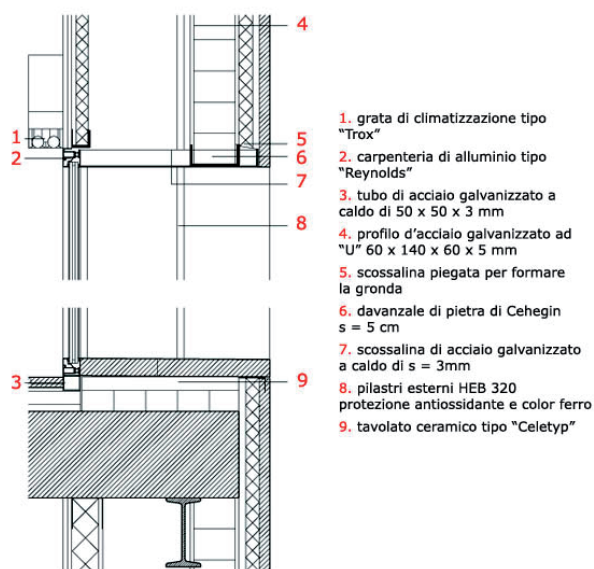
*L’edificio contiene tutta la poetica dell’ortogonalità.*

*Gli unici elementi che sfuggono da questa matrice sono i sistemi di scale ed alcuni componenti in acciaio del telaio strutturale a vista. Quest’ultimo si lega a pannelli in vetro per ottenere ampie superfici trasparenti. Sia lo sguardo d’insieme, che una veduta parziale, afferma la natura delle intenzioni progettuali di una costruzione di consistenza litoide.*

*Ciò che colpisce chi tenta una più approfondita lettura dell’opera è la naturalezza con la quale la funzione e la forma si incontrano, la spontaneità della composizione. Quello che spesso rappresenta uno scontro durante il quale ogni parte rischia pericolose mutilazioni, si risolve in un rapporto simbiotico. L’effetto di questo legame si manifesta nella solida omogeneità dell’insieme.*







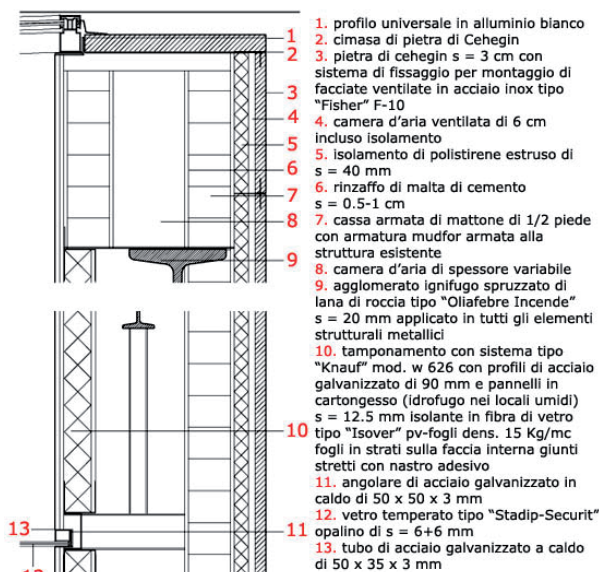
La struttura portante per il vetro strutturale è composta da pilastri HEB 300 e travi IPE in acciaio. Su questa si attacca una struttura leggera reticolare che funge da sostegno per i pannelli serigrafati 5+5 mm.

La soluzione tecnologica adottata dagli architetti spagnoli ha il pregio di non spingersi verso un'estetica high-tech, ormai fin troppo inflazionata in casi simili. Con grande semplicità, è definito un insieme costruttivo elementare, sostenuto da sottili accorgimenti: per esempio, tutti i fili elettrici attraversano le superfici trasparenti sfruttando le cavità della sagoma di alcuni profilati; oppure, il contatto tra i cristalli e l'apparato murario viene risolto grazie ad un infisso in alluminio molto ridotto ed incassato nel pavimento. L'estrema semplicità tecnologica è resa in tutta la sua efficacia nel trattamento serigrafico dei cristalli: la trama disegnata sul vetro e l'ossatura metallica si sovrappongono senza sottrarre niente al rapporto con l'esterno. La percezione dei luoghi che hanno generato l'edificio della Facoltà di Medicina di Arrixaca non viene dunque minimamente alterata.



Il senso "ortografico" di questa architettura mostra tutta la propria coerenza a distanza ravvicinata. L'estremo ermetismo che la prima impressione trasmette muta verso un atteggiamento più ospitale. Oltrepassare l'apertura d'ingresso corrisponde ad un completo coinvolgimento del visitatore, ottenuto attraverso un sensibilissimo controllo delle volumetrie e della pelle della costruzione. Ogni volume, ogni spigolo, ogni alternanza di pieno e di vuoto è accompagnata da un accorgimento nella finitura della superficie.

Le intercapedini d'aria e i materiali coibenti svolgono un ruolo primario nel pacchetto di tamponamento. Il materiale lapideo chiaro raccoglie la luce dura del sole di Spagna e ne esalta il tratteggio dei chiaroscuri. I cristalli controllano la luce che penetra negli ambienti interni grazie alla serigrafia che altera la trasparenza del materiale e la qualità della luce stessa. Il disegno costituisce dunque una delle chiavi di lettura dell'intero edificio. Il motivo astratto che copre per intero le superfici in cristallo conduce il pensiero direttamente al rivestimento lapideo dell'apparato murario. I vetri riportano semplicemente i chiaroscuri della pietra non levigata e la luce che arriva a toccare i piani interni porta con sé tutto il carattere di questa suggestione. In ogni architettura che nasce da un attento controllo dei rapporti spaziali, materiale da costruzione e luce costituiscono il solido legame che genera l'essenza vitale del progetto.





P. PERRA, R. A. LOCHE  
**Il Parco dei Suoni**  
Riola Sardo, Oristano, Italia

SALVATORE PELUSO  
**L'Arca del tempo**  
Settimo San Pietro, Italia



*Il progetto si colloca all'interno dello scavo in cui veniva operata l'attività di estrazione. Il nome stesso del progetto richiama l'esperienza diretta di chi fruisce il luogo e che vive attorno a sé l'effetto di eco e calpestio all'interno del canyon.*

*Lo sfondo è costituito dall'arenaria rossiccia che domina lo spazio interno ed esterno, in un continuo richiamo visivo. All'esperienza sonora si accompagna quella visiva, derivante dalle inquadrature e dalle incisioni, che rimandano alla sensazione tattile. Verso l'esterno le facciate presentano geometrie nette richiamando il carattere massivo del luogo.*

---

committenti:

Amministrazione Comunale di Riola Sardo (OR)

localizzazione:

Comune di Riola Sardo (OR),

località Su Cuccuru Mannu

cronologia:

progetto 2003

realizzazione 2004-2007

dimensioni:

Superficie totale del parco: 50.000 m<sup>2</sup>

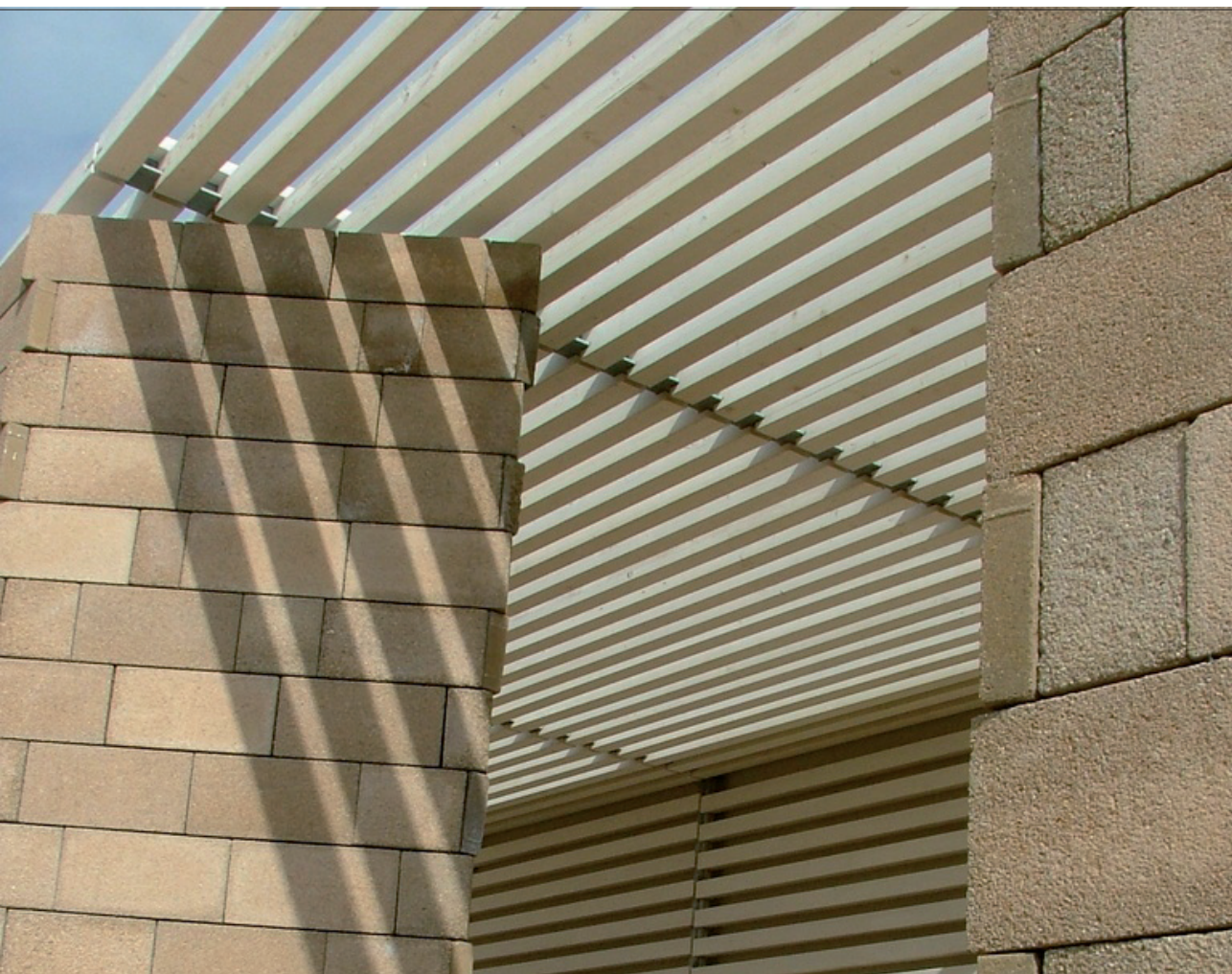
Superficie Centro Visite: 600 m<sup>2</sup>



pierpaolo perra, roberto antioco loche

## Il Parco dei Suoni

Riola Sardo, Oristano



La zona oggetto dell'intervento è il Sinis, area della Sardegna centro-occidentale un po' più a nord di Oristano tra Capo Mannu e Capo San Marco. L'architettura storica locale ricorre all'impiego del materiale lapideo del luogo, che, secondo gli studi geologici condotti a proposito del materiale litico della zona da Luciana Serra e Uwe Wienke, sarebbe caratterizzato dai basalti, arenarie e calcare.

A nord dello stagno di Cabras, nel territorio di Riola Sardo sorge l'opera in oggetto, per il recupero delle cave dismesse di arenaria: il Parco dei Suoni.

Il progetto si colloca all'interno dello scavo in cui veniva operata l'attività di estrazione, che viene recuperata nei suoi tratti caratteristici. Tutto l'intervento è contenuto entro lo skyline segnato dal bordo del bacino di scavo.

Il nome stesso del progetto richiama, da una parte, l'esperienza diretta di chi fruisce lo spazio, che vive l'effetto di eco e calpestio all'interno del canyon. Dall'altra parte la proposta è quella di un teatro all'aperto occupante la porzione opposta al nuovo edificio, all'interno del bacino dello scavo, per dar luogo a rappresentazioni musicali.

Intenzioni più velate sono non fisiche, ma riguardano la connessione tra la polarità stabilita dalle cave ed i vicini parchi naturalistici e siti archeologici.

L'intervento dunque è volto a produrre effetti urbani sovralocali, finalizzati soprattutto alla "destagionalizzazione" del turismo sull'isola.

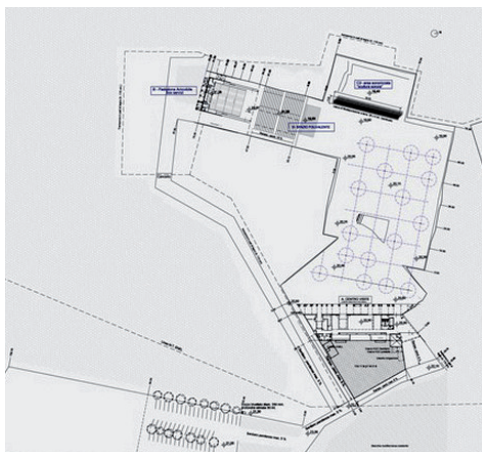
Nel ridisegno dello spazio della cava è presente, oltre alla zona delle rappresentazioni all'aperto, che occupa uno spazio ad L, "le sculture sonore" a ridosso della vasca di fitodepurazione (contribuente con il fragore prodotto all'esperienza sonora), posizionata tra i due bracci dello scavo, e da ultimo l'edificio contenente i servizi principali, uffici, sale polivalenti ed espositive.







*Veduta all'interno del bacino della cava. Il rapporto strettamente dialettico tra l'edificio e lo spazio della cava.*



Lo sfondo è costituito da arenaria rossiccia che domina lo spazio interno ed esterno, in un continuo richiamo visivo. All'esperienza sonora si accompagna quella visiva, derivante da inquadrature ed incisioni, che rimandano a quella tattile. Verso l'esterno le facciate presentano geometrie nette richiamando il carattere massivo del luogo.

Il passaggio tra interno ed esterno, tra carattere massivo e aperto, è graduato da un imponente colonnato in pietra, pensato come un setto tagliato in maniera irregolare per direzionare lo sguardo e garantire l'ingresso controllato della luce. Le differenti aperture impongono ai progettisti particolari scelte da effettuare per selezionare i concetti per realizzarle. Il colonnato protegge un ampio portico ombreggiato da un pergolato frangisole, sostenuto da esili membraure metalliche.

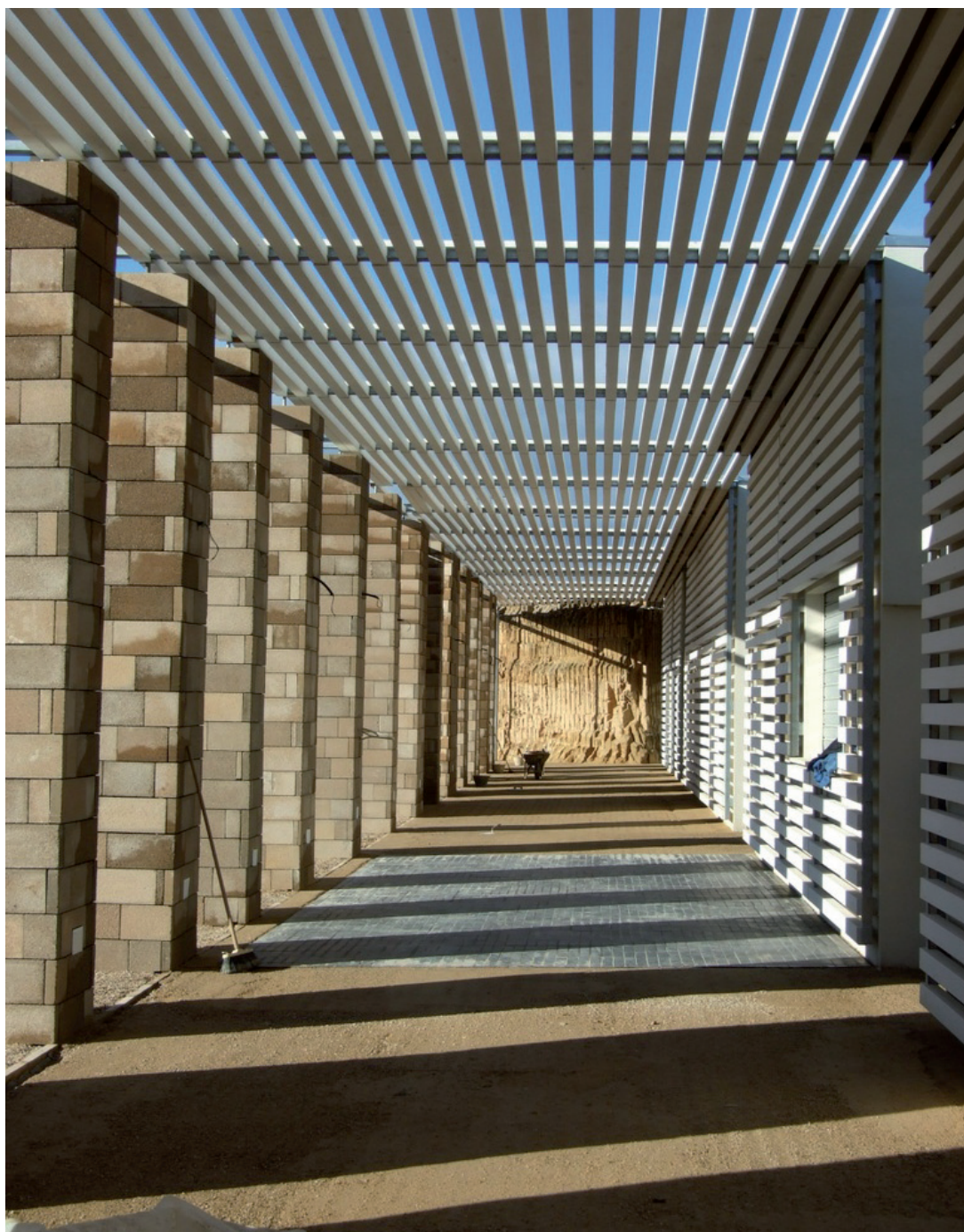


*Viste esterne. Il rapporto dialettico instaurato dall'edificio con lo spazio della cava.*



*In alto e nella pagina a fronte. Vista del loggiato.*







*È situato alle estreme pendici del rilievo Cuccuru Nuraxi – dove, se per un verso erano date le necessarie condizioni di sterilità archeologica, per un altro si doveva registrare la presenza ravvicinata ed invasiva delle ultime propaggini dell'espansione verso sud-ovest del paese. Il suo carattere non poteva che essere silente ed austero, per rapporto con il luogo, caratterizzato dal particolare rilievo archeologico e paesistico-monumento (del paesaggio e dell'archeologia) e che si distingue dalle vocianti, estemporanee e casuali contemporaneità.*

---

committenti:

Amministrazione comunale di Settimo San Pietro

localizzazione:

Settimo San Pietro (CA)

cronologia:

progetto 2003-2005

realizzazione 2006-2007

dimensioni:

Superficie lorda edificata: 730 m<sup>2</sup>

salvatore peluso

## L'Arca del tempo

Settimo San Pietro, Italia



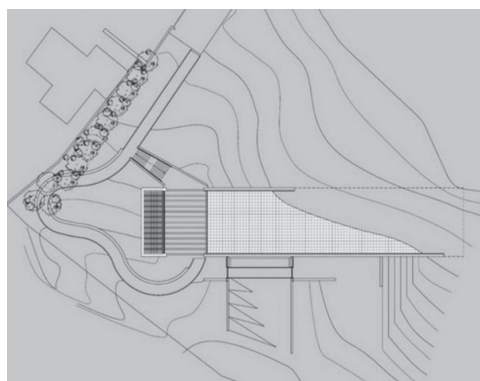


Dove la pianura flette morbidamente verso i primi rilievi, il colle di *Cuccuru Nuraxi* risulta un'emergenza nel paesaggio, rafforzato dalla regolarità geometrica della sua forma conica. Un'emergenza, nonostante la sua modesta altezza in termini assoluti, rispetto alla quale non è possibile mettersi in concorrenza. Presidia le campagne di Settimo S. Pietro, allunga a sud il suo sguardo sino alla linea d'orizzonte del Golfo di Cagliari, discretamente protegge significati sacrali e presenze archeologiche (area archeologica di *Cuccuru Nuraxi*).

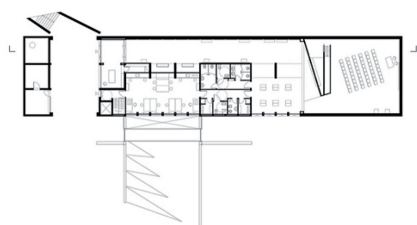
L'area archeologica di *Cuccuru Nuraxi* è un sito di singolare importanza. Oltre al pozzo sacro, portato alla luce nel 1960 da Enrico Atzeni, è documentata la presenza di altre rare testimonianze, che saranno



*Lo schema distributivo è reso possibile dal fatto che alcuni degli usi previsti non necessitano di illuminazione naturale diretta, o sono con questa difficilmente compatibili, come la galleria espositiva o la sala multimediale. Il volume tecnico conclude l'edificio a nord, come una sorta di contrafforte capace di sostenere formalmente la tensione del corpo di fabbrica che emerge dal suolo.*



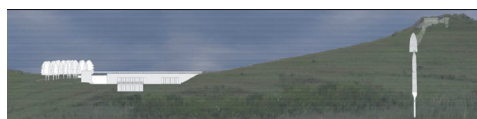
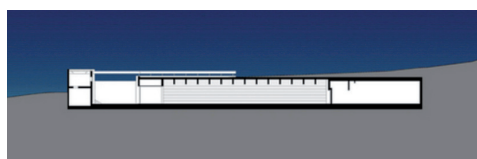
Planimetrie e sezioni.



*Dal primo ingresso si accede all'area didattico espositiva, un percorso longitudinale di circa 25 metri, destinato ad allestimenti temporanei e che alla sua conclusione si dilata nello spazio luminoso e panoramico dell'area didattico-ludica. Alla estremità sud dell'edificio, completamente ipogeica, è situata la sala multimediale, con una prima zona-filtro destinata alle postazioni per la fruizione individuale. La sala è uno spazio scenico, tecnico, polivalente, atto ad ospitare sino ad un massimo di 80-90 persone.*

oggetto di prossime campagne di scavo. Il tempio a pozzo, costruito laddove si ergeva un nuraghe, costituisce l'unico esempio finora attestato in Sardegna di pozzo sacro collocato in luogo alto, sulla cima del rilievo anziché a valle.

A partire dalle difficoltà materiali che caratterizzano ogni ipotesi di fruizione pubblica del monumento



*Dal secondo ingresso si ha accesso diretto al laboratorio di archeologia. Laboratorio e deposito, sovrapposti, si affacciano con un'ampia parete vetrata esposta verso la campagna, a ovest. Dalla vetrata del livello inferiore si accede direttamente allo spazio esterno gradonato, utilizzato come laboratorio didattico all'aperto. Una passerella sospesa in acciaio, oltre a rafforzare il sistema di percorsi lungo quel fronte, permette molteplici modalità d'uso, attraverso un'agevole interazione tra i diversi ambiti del laboratorio esterno.*

(spazio estremamente limitato, accesso pericoloso, insuperabili barriere architettoniche), si è lavorato intorno all'idea di ricostruzione virtuale del "non visitabile", per un verso, e di perduranti attività di scavo archeologico, per un altro (progetto scientifico diretto dai professori Angiolillo e Atzeni).

Si trattava di ospitare e far interagire un labora-

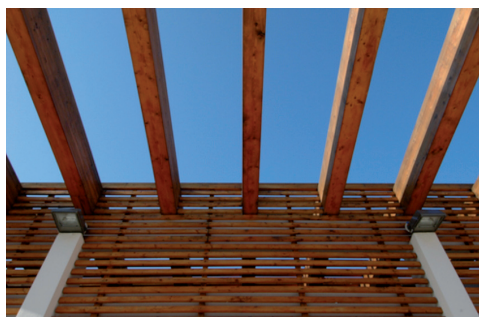


torio permanente di archeologia, laboratori didattici (di eccellenza, ma anche divulgativi), aree per esposizioni temporanee, oltre alla fruizione, singola o collettiva, di strumenti multimediali che siano in grado di narrare non solo il monumento, ma anche il suo senso rispetto al mondo.

Situata alle pendici del colle, la nuova architettura doveva necessariamente riservare estrema attenzione nei suoi principi fondativi, tipologici e formali ai molteplici aspetti di relazione con il contesto. E contemporaneamente tenere conto della presenza molto ravvicinata in quel punto - stridente, tendenzialmente invasiva e non conclusa - delle ultime espansioni residenziali. Presenza che fa di quella situazione un momento di conflitto non risolto. In attesa di soluzione.

Il carattere dell'edificio non poteva che essere silente e austero, per il rapporto con il monumento (paesaggistico e storico), e, per l'opposto, con le vocianti, estemporanee, casuali contemporaneità. Un volume puro, parzialmente ipogeo, che interpreta, misurandola, la naturale pendenza del terreno, come occasione di semplicità e chiarezza espressiva. Una incidentale trasformazione tettonica si manifesta essenzialmente nella piattaforma panoramica affacciata sulla valle coltivata.

Il corpo di fabbrica ha impianto longitudinale con direzione nord-sud. Costruttivamente molto semplice, si tratta di un parallelepipedo largo 11 metri e lungo 44, confitto nel terreno, dal quale emerge parzialmente. In considerazione del fatto che alcuni usi non necessitano o sono addirittura incompatibili con l'illuminazione naturale diretta (come la galleria espositiva o la sala multimediale), lo schema distributivo funziona con un solo versante finestrato - quello esposto verso la campagna, a ovest - e gli altri lati parzialmente o completamente interrati.



*Il patio di ingresso offre un privilegiato punto di vista verso la campagna: la piattaforma si apre sul panorama opportunamente schermata da un pergolato ligneo, nel quale si richiama il principio che già si era visto nel progetto "Il parco dei suoni" (SL\_O\_18).*





*In alto. Vista della piattaforma panoramica ombreggiata.*

*In basso. Vista dell'ambiente interno.*





---

## **BIBLIOGRAFIA**



## BIBLIOGRAFIA

- A. JIMÉNEZ TORRECILLAS, *Antonio Jimenez Torrecillas*, Delegacion de Almeria del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Almeria 2006.
- A. JIMÉNEZ TORRECILLAS, *Torre del Homanaje, Granata / Antonio Jimenez Torrecillas*, in "Area, n. 102, 2009, pp. 122-131
- A. JIMÉNEZ TORRECILLAS, *Intervención de la muralla nazarí y su entorno (Granada)*, in "On diseño", n. 277, 2006, pp. 180-191.
- A. JIMÉNEZ TORRECILLAS, *Intervención en la muralla Nazarí Albaicín Alto, Granada*, in "Restauración & rehabilitación", n. 101, 2006, pp. 34-41.
- Muralla nazarí, Alto Albaicín*, in "El Croquis" (Ejemplar dedicado a: Experimentos colectivos: arquitectos españoles (II)), n. 149, 2010, pp. 170-179.
- J. M. GÓMEZ ACOSTA, J. CALATRAVA ESCOBAR, *Muralla Nazarí. Alto Albaicín. Granada 2002-2006*, in "Documentos de arquitectura" (Ejemplar dedicado a: Antonio Jiménez Torrecillas), n. 61, 2006, pp. 24-33.
- Elisa Valero Ramos. Granada, Spagna*, in "Casabella", n. 809, 2012, p. 38.
- E. VALERO RAMOS, *Elisa Valero: arquitectura 1998-2008*, General de Ediciones de Arquitectura, Valencia, 2009.
- V. LATINA, *Costruire con i vuoti. Il padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision a Siracusa*, in "La rivista di ennegramma", n. 96, 2012.
- V. LATINA, "Medaglia d'Oro della Triennale di Milano. Padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision", in *Medaglia d'Oro all'Architettura Italiana 2012*, Editrice Compositori, Bologna 2012, pp. 50-59.
- V. LATINA, *Padiglione di accesso agli scavi del Tempio Ionico, Siracusa*, in "L'industria delle costruzioni", n. 426, 2012, pp. 44-8.
- V. LATINA, "Siracusa. Padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision", in G. CIOTTA, *Archeologia e Architettura. Tutela e Valorizzazione. Progetti in aree antiche e medievali*, Aión edizioni, 2009, pp. 74-79.
- V. LATINA, *Uno spazio obliquo a Siracusa. Padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision*, in "Paesaggio urbano", n. 6, 2008, pp. 32-37.
- "El Croquis: arquitectura espanola | spanish architecture", n. 90, 1998.
- J. LLINÀS CARMONA, *Ampliamento dell'edificio municipale Vila-Seca*, in "Casabella", n. 666, 1998, p. 12.
- Renovation of five dwellings in the pópulo district, José Morales, Sara de Giles, Juan González [MGM]*, in "El Croquis" spanish architecture, n. 136/137, 2007.
- J. MORALES SÁNCHEZ, S. M. DE GILES DUBOIS, *Rehabilitación de cinco viviendas y un local en barrio del Pópulo (Cádiz)*, in "On diseño", n. 295, 2008, pp. 170-183.
- J. MORALES SÁNCHEZ, S. DE GILES, *Proyecto de rehabilitación de cinco viviendas y un local en el Barrio el Pópulo. Cádiz*, in "Páginas de Arquitectura de Sevilla 1999-2006", 2007, p. 197.
- Morales, de Giles, G. Mariscal*, "Arquitecturas de Autor", n. 23, 2003.
- MGM Morales Giles Mariscal*, in "TC Cuadernos" Monografía, n.104, 2012.



MGM Morales Giles Mariscal, in "2G" Monografía, n. 51, 2009.

*Exe arquitectura: Social facilities at Roses*, in "Quaderns d'Arquitectura y Urbanisme", n. 263.

M. MARCHESINI, *Iñigo de viar. Renovation of the Baeza town hall*, in "Materia" Transformation, n. 71, 2011, p. 66.

J. DOMINGO SANTOS, *Museo del Agua, Lanjarón (Granada)*, in "AV: Monografías" (Ejemplar dedicado a: España 2010), n. 141-142, 2010, pp. 180-187.

J. DOMINGO SANTOS, *Museo del agua, Lanjarón*, in "Arquitectura Viva", n. 148, 2013, pp. 40-41.

A. JIMÉNEZ TORRECILLAS, *Torre del Homenaje de Huéscar (Granada)*, in "ARV: revista de arquitectura" (Ejemplar dedicado a: Olor a Levante Sur (1) A+M+G+M), n. 6, 2007, pp. 96-105.

A. JIMÉNEZ TORRECILLAS, *Torre del Homenaje. Huéscar, Granada*, in "Neutra: revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental", n. 17, 2009, pp. 148-149.

A. JIMÉNEZ TORRECILLAS, *La "puesta en valor" de la Torre del Homenaje de Huéscar (Granada)*, in "Arquitectura y arqueología medieval", 2001, pp. 67-90.

*Pósito y torre del homenaje. Huéscar, Granada 1998-2006*, in "Documentos de arquitectura" (Ejemplar dedicado a: Antonio Jiménez Torrecillas), n. 61, 2006, pp. 12-23.

A. JIMÉNEZ TORRECILLAS, *Arquitectura y paisaje contemporáneo en monumentos y contextos históricos*, in "P+C: proyecto y ciudad", n. 3, 2012, pp. 133-146.

*Alberto Campo Baeza Architecture 2001-2014*, in "TC Cuadernos", n. 112, 2014.

A. CAMPO BAEZA, *Pietra, Luce, Tempo*, Pibamarmi Press, 2010.

A. CAMPO BAEZA, *Idea, Light and Gravity*, TOTO Publishing Ed., 2009.

Alberto Campo Baeza, Centro de Innovación Tecnológica en Inca, in "El Croquis", n. 90, 1998, pp. 136-145.

R. FERNÁNDEZ BERMEJO, R. HALBE, *Alberto Campo Baeza, Casa Guerrero en Zahora, Cádiz*, in "Diseño interior" (Ejemplar dedicado a: El paisaje en casa), n. 178, 2007, pp. 190-199.

A. CAMPO BAEZA, *Casa Asencio, Chiclana (España)*, in "AV: Monografías", n. 90, 2001, p. 36.

A. CAMPO BAEZA, *El cielo sobre el Centro José Guerrero*, in "Neutra" (revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental), n. 11, 2004, p. 55.

A. CAMPO BAEZA, *La idea construida la arquitectura a la luz de las palabras*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Servicio de Publicaciones, Madrid 1996.

A. CAMPO BAEZA, *Casa Gaspar, Cádiz. 1990-1992*, in "AV: Monografías" (Ejemplar dedicado a: Casas españolas), n. 60, 1996, págs. 56-57.

A. CAMPO BAEZA, *Casa Guerrero, Zahora (Cádiz)*, in "AV: Monografías", n. 120, 2006, p. 24-27.

G. LEONI, A. ESPOSITO, *Eduardo Souto de Moura*, Electa, Milano 2005.

C. DAVIES, *Casas paradigmáticas del siglo XX, Plantas, secciones y alzados*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2005.

Elisa Valero Ramos. *Granada, Spagna*, in "Casabella", n. 809, 2012, p. 38.

E. VALERO RAMOS, *Vivienda unifamiliar en San Isidro, Granada*, in "On diseño", n. 272, 2006, pp. 264-271.

Nieto Sobejano Arquitectos, *Madinat al-Zahra Museum*, in "Architecture and Urbanism", n. 485, 2011, p. 62.

F. NIETO, E. SOBEJANO, *Museo Madinat al-Zahra, Córdoba*, in "AV: Monografías" (Ejemplar dedicado a: España 2008), n. 129-130, 2008, pp. 60-71.

NIETO SOBEJANO ARQUITECTOS, *Museo y Sede Institucional Madinat Al Zahra (Córdoba)*, in "On diseño", n. 303, 2009, pp. 68-75.

1999-2009, *Córdoba. Museo Madinat al-Zahra: campo arqueológico*, in "AV: Monografías" (Ejemplar dedicado a: Nieto & Sobejano), n. 146, 2010, pp. 38-49.

*Selección de obras y proyectos [de Sol Madridejos y Juan Carlos Sancho Osinaga]*, in "Documentos de arquitectura" (Ejemplar dedicado a: Nieto & Sobejano), n. 52, 2003, pp. 59-60.

*S-Mao Sancho-Madridejos, Juan Carlos Sancho Osinaga, Sol Madridejos*, in "El Croquis" (Ejemplar dedicado a: Experimentos colectivos: arquitectos españoles (II)), n. 149, 2010, pp. 62-63

*Teaching pavilion at Arrixaca hospital el palmar, Murcia, Spain 1996/2001*, in "El croquis" spanish architecture, n. 106/107, 2002.

M. LUCCHINI, *L'identità molteplice. Architettura contemporanea in Sardegna dal 1930 al 2008*, Aisara edizioni, 2008.

P. P. Perra, "*Parco dei suoni*" *nelle cave di arenaria dismesse del Sinis* / Pier Paolo Perra, Alberto A. Loche, [S.l. : s.n., 2007?].